Mus. Th. 2415 z /2

Bayerische Staatsbibliothek
<3665169192001 9

Illustrirte Musikgeschichte.

133 G

Johann Sebastian Bach

geb. 21. März 1685 zu Eisenach, gest. 28. Juli 1750 zu Leipzig.

Illustrirte
Musikgeschichte

Die Entwicklung der Tonkunst
aus
frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart

von

Emil Naumann
K. Professor und Hofkirchenmusikdirektor

Zweiter Band

Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Inhaltsverzeichniß des zweiten Bandes.

Viertes Buch.

Seite

Geschichte der Tonkunst vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis auf unsere Tage . . 615

VII. **Abschnitt.** Die Genie-Epoche der Tonkunst der Deutschen 621

20. Capitel. Johann Sebastian Bach 627

21. Capitel. Georg Friedrich Händel 652

22. Capitel. Der Ritter von Gluck 677

23. Capitel. Joseph Haydn 702

24. Capitel. Wolfgang Mozart 732

25. Capitel. Ludwig van Beethoven 760

VIII. **Abschnitt.** Die Epoche der großen deutschen Talente 786

26. Capitel. Franz Schubert und Karl Maria von Weber . . . 790

27. Capitel. Ludwig Spohr und Meyerbeer 810

28. Capitel. Felix Mendelssohn und Robert Schumann 835

IX. **Abschnitt.** Einwirkung der deutschen Genie-Epoche auf Italiener und Franzosen 885

29. Capitel. Die große Oper von Paris und die komisch-romantische Oper der Franzosen 888

30. Capitel. Cherubini, Spontini, Rossini 941

X. **Abschnitt.** Die Neuromantiker 976

31. Capitel. Hector Berlioz und Richard Wagner 1002

32. Capitel. Die Gegenwart 1037

Schlußwort 1118

Namen-Verzeichniß 1122

Viertes Buch

Geschichte der Tonkunst vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis auf unsere Tage.

Am Ende des vorigen Buches, dem dritten unserer Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Musik, erlebten wir ein allmäliges Sinken der Tonkunst von jener Höhe classischer Vollendung, die sie kurz vorher durch die Italiener (wie wir dies im 5. Abschnitt entwickelt) erstiegen. In der zuletzt geschilderten und an ihrem Orte mit dem Namen eines musikalischen „Zopfzeitalters“ von uns bezeichneten Periode allgemeiner

Decadence hatten sich jedoch in Deutschland vereinzelte gewaltige und von ihrer Mitwelt entweder nur halb oder überhaupt noch nicht verstandene Männer erhoben, welche, obwohl die Majorität ihrer deutschen Landsleute damals ebenfalls dem Zuge der Zeit und dem herabgekommenen Modegeschmacke jener Tage huldigte, das halbe Wunder vollbrachten, eine neue Aera der Tonkunst, indem sie an bessere rückwärts liegende Zeiten anknüpften und deren Resultate mit dem eigenen Genie und selbstständig vertretenen neuen Kunstanschauungen und Kunstformen vermählten, der gesammten musikalischen Welt zu eröffnen. Die Zahl dieser Eroberer und Begründer des Höchsten, was der Tonkunst bisher möglich gewesen, beschränkt sich auf die kleine Gruppe von nur sechs Männern, und ihre auf dem ganzen Erdenrund gepriesenen Namen, denen die Eigenthümlichkeit innewohnt, keinen siebenten Namen als völlig gleichberechtigt neben sich zu dulden, lauten: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven. Die Ursache der Ausnahmestellung dieser unvergleichlichen Männer vermag sich selbst dem Blicke des Musikhistorikers nur bei näherem Zusehen zu enthüllen. Sie liegt, abgesehen von ihrer glänzenden Begabung, hauptsächlich darin, daß kein früherer oder späterer Meister für sich allein in gleicher Weise, wie dies jeder der oben genannten Heroen für seine Person gethan, völlig neue Gebiete des musikalischen Ausdrucks der Welt erschlossen oder, als Einzelner, in annähernd verwandter Art ganze, bisher unbekannte Gattungen seiner Kunst begründet, sowie zugleich die Formen gefunden und bis in das Einzelste durchgeführt und ausgestaltet hätte, die sich als die solchem neuen Inhalte gemäßesten erweisen sollten.

Die Sonderstellung unserer deutschen Großmeister läßt sich jedoch auch noch in anderen Richtungen wahrnehmen. Fanden wir doch selbst die größesten Tonsetzer unter den Vorgängern jener Gewaltigen ausnahmslos auf dem Boden besonderer, bereits vor ihrem Auftreten entwickelter Schulen emporgekommen, als deren Häupter oder hervorragendste Meister sie uns in allen Fällen begegneten. Für die musikalischen Heroen der deutschen Genie-Epoche dagegen ist es gerade charakteristisch, daß sie keiner bestimmten Schule angehörten, d. h. weder Schulen bildeten, noch aus einer solchen hervorgingen. Denn Bach und Händel können (ganz abgesehen davon, daß eine Schule niemals aus nur zwei Meistern bestanden hat) ebensowenig als Repräsentanten einer thüringisch-obersächsischen Schule gelten, wie Haydn, Mozart und Beethoven (sehen wir von einer gewissen zwischen ihnen bestehenden Continuität in ihrem instrumentalen Schaffen ab) als die Vertreter einer Schule von Wien. Und wo bliebe überdies bei einer solchen Classification ein Meister wie der Ritter von Gluck, dem wir weder einen Platz bei den Obersachsen, noch (wenn wir uns den ganz anderen Inhalt seiner Schöpfungen vergegenwärtigen) bei den Wienern anweisen könnten? Aber auch bei den fünf anderen Großmeistern ist eine Zugehörigkeit zu irgend

einer besonderen Schule nicht zu constatiren. Händel hat von Bach nur sehr wenig gekannt und seinen Weg ohne jede Beeinflussung durch diesen gemacht, und wiederum Bach, der etwas mehr von Händel's Arbeiten kannte als dieser von ihm, verdankt Meistern wie Kuhnau, Reinken, Buxtehude, Schütz, Frescobaldi, Lotti, Poglietti und Anderen so Vieles, daß er auch ohne Händel der geworden wäre, der er ist. Bach's Söhne vollends gingen ganz andere Wege als der Vater, eine Thatsache, die ebenfalls dem Begriff einer durch Stil, Kunstform und Ausdruck in sich abgeschlossenen Schule widerspricht. Aehnlich liegen die Verhältnisse in Wien. Mozart hat zwar viel von Haydn gelernt; dieser aber, der ihn überlebende ältere Freund, ward, Mozart's reifsten Werken gegenüber, später seinerseits ebenfalls wieder zum Lernenden. Und wenn auch Beethoven eine Zeit lang als Vater Haydn's Schüler gelten kann, so trägt doch die erste Epoche des Schaffens unseres rheinländischen Meisters nicht den Namen einer Haydn-, sondern vielmehr denjenigen einer Mozart-Periode, und zwar mit Fug und Recht. Es ist außerdem nicht zu vergessen, wieviel sich Mozart und Beethoven mit dem ihnen, seinem nordischen Charakter und seiner protestantischen Richtung nach so entgegengesetzten Händel und selbst auch mit Bach (Beethoven mit dem Letzteren sogar ganz speciell) beschäftigt haben. Und bedenken wir nun endlich noch, wieviel Händel, Gluck, Haydn und Mozart auch von den Italienern, sei es in Italien selbst, sei es in Wien, gelernt haben, so überzeugen wir uns, daß unsere classischen Meister des 18. Jahrhunderts nicht unter dem Einflusse Einzelner oder bestimmter Richtungen aufwuchsen, sondern ihre musikalische Bildung vielmehr aus der Gesammtheit aller Schulen und Meister der Tonkunst gesogen haben.

Eine solche Vielseitigkeit besaß selbst ein so bedeutender Meister wie Heinrich Schütz noch nicht. Denn wenn Schütz auch bereits zwischen zwei vor seinem Auftreten erblühten Schulen zu vermitteln begann, so war dies doch eben nur für seine Zeit schon außerordentlich zu nennen; Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven gegenüber aber, die nicht allein den ganzen Inhalt alles vor ihnen Dagewesenen in sich aufnahmen, sondern auch unter einander sich wechselsweise wieder auf das mannigfaltigste förderten, erscheint Schütz noch als kein völlig Ebenbürtiger, da er weder auf idealem noch auf formalem Gebiete eine, zu gleichen und ähnlich dauerhaften Neubildungen führende Verschmelzung der entgegengesetzten Musikculturen und Musikstile zu vollbringen vermochte, wie dies von einem jeden jener gewaltigen Männer geschah, denen er freilich den Boden für ihr Auftreten in glorreicher Weise mit vorbereitete. Von diesen Letzteren aber stellt sich, unter den angedeuteten Gesichtspunkten, ein jeder Einzelne als der Entdecker eines neuen Amerika im Reiche der Töne dar, sowie zugleich als ein Mann, der seinen Nachfolgern auf dem von ihm in Besitz genommenen

Boden kaum mehr übrig läßt, als die Freiheit, einzelne dort von ihm noch nicht betretene, abgelegenere Länderstrecken oder Provinzen besonders anzubauen und zu cultiviren. Darum sehen wir denn auch die Meister der jenen Gewaltigen sich anschließenden Generationen entweder auf den von diesen ihren Vorgängern gebrochenen neuen Bahnen, als deren begabte und an dem Genie ihrer Vorbilder sich entzündende Jünger weiterschreiten, oder gewahren, wie sie, an Stelle eines bei jenen Gottbegnadeten überall nachweisbaren und auf höchster künstlerischer Objectivität beruhenden musikalischen Stiles, subjectiv gearbeitete, wenn auch vielfach ein hohes Talent verrathende Gebilde einer mehr oder minder interessant entwickelten musikalischen Manier setzen. Dies ist der Grund, warum wir auch das vorliegende Buch abermals in zwei große Hauptabschnitte theilen, von denen der erste einen, schon vor vielen Jahren „deutsche Genie-Epoche" von uns getauften Zeitraum, der zweite dagegen die auf gleiche Weise schon früher aufgestellte „Epoche der großen Talente" umfaßt. Der Gang der historischen Entwicklung unserer Kunst richtet unsere Blicke zunächst auf die Epoche der deutschen Genies, deren Darstellung wir uns daher an dieser Stelle nunmehr völlig zuwenden.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Die Genie-Epoche der Tonkunst der Deutschen.

Indem unsere geschichtliche Darstellung an dieser Stelle in die Genie-Epoche deutscher Tonkunst einlenkt, welche Kunstperiode nicht nur für Deutschland, sondern für die ganze civilisirte Welt als das Zeitalter der reichsten Blüthe gelten darf, das die Musik vom Anbeginn ihrer Entwicklung an bis auf die Gegenwart erlebte, wird es nöthig, auf eine bereits früher von uns angedeutete culturhistorische Erscheinung hier abermals zurückzukommen. Wir haben sowohl in unserem Luthercapitel, als bei der Besprechung von Heinrich Schütz und Michael Prätorius schon darauf hingewiesen, daß sich, gelegentlich der durch den Lauf der Geschichte der Civilisation in Mitteleuropa herbeigeführten Berührung der Geistesschätze der beiden wichtigsten Culturepochen der Menschheit: bei der Berührung nämlich der Weltanschauung und der Ideale des classischen Alterthums mit der Weltanschauung und den Idealen des Mittelalters, welche seit dem 15. Jahrhundert intensiver und in einem weiteren Umfang als früher erfolgte, neben den Männern, die sich durch eine der ihrigen gegenüberstehende Lebensauffassung zu leidenschaftlicherer Aussprache des Geistes einer der beiden von ihnen vertretenen Weltanschauungen getrieben fühlten, auch Vermittler zwischen solchen Gegnern zu zeigen begannen. Zunächst in den Wissenschaften, woraus der Humanismus, welcher classischen und christlichen Geist versöhnen wollte, und dessen berühmteste Vertreter, ein Reuchlin, Erasmus von Rotterdam, Ulrich von Hutten, Thomas Morus, hervorgingen; dann in den Künsten, woraus in Architektur, Malerei, Sculptur und Poesie die Kunst der Renaissance erblühte, als deren hervorragendste Vertreter im Sinne einer Verschmelzung antiker und christlicher Weltanschauungen und Kunstformen uns Filippo Brunellesco, Rafael, Michel Angelo, Tizian, Shakespeare, Cervantes und Ariost vor Augen stehen; endlich im Gebiete der Religion und des Glaubens, auf deren Boden der gewaltigste aller Vermittler zwischen

Mittelalter und Neuzeit, der große Augustinermönch Martin Luther, erstand. Dieser rief, wie wir uns erinnern, auch in der Tonkunst die frühesten Regungen einer der Renaissance in den anderen Künsten verwandten Richtung in's Leben, indem er die Kirchenmusik nicht allein auf den Boden des dem Geiste seiner Nation entsprossenen und daher der Menge zugänglichen und verständlichen Volksliedes stellte, auf dessen Grundlage später ein ganzer Zweig kirchlich-musikalischer Kunst, die protestantische Kirchenmusik, fortbaute, sondern auch die neue nationale Liedform mit der dem Mittelalter entsprossenen Contrapunktik zu vermählen versuchte. In einem musikalisch strengeren, aber zugleich auch einseitigeren Sinne stellten freilich, wie wir erfahren haben, im 16. Jahrhundert die großen Tonschulen Italiens eine der Renaissance in den bildenden Künsten nicht ganz unähnliche Verschmelzung verschiedener Kunststile dar. Dies gilt namentlich von der römischen und der altvenezianischen Tonschule. Denn Palestrina strebte nach einer Verwebung des kunstvollen Kanons der Niederländer mit dem hohen Reiz einer süßen und rührenden Melodik, wie sie bei ihm aus dem den Italienern angeborenen Sinn für Wohllaut, natürlichen Fluß und reine übersichtliche Proportionen hervorging. Zu der Entstehung des „Palestrinastils“ dürfte aber außerdem auch die damals die griechische Schönheitslinie wiederfindende Malerei, wie sie dem römischen Tondichter in den Frühwerken der umbrischen Schule vor Augen stand, das Ihre mit beigetragen haben. Meister Willaert in Venedig dagegen versuchte einen den Accord betonenden und darum vielfach in geschlossenen Harmonien vorgehenden Stil mit den Elementen des ehemaligen, die geschlossene Harmonie ganz auflösenden polyphonen Stils zu versöhnen, sowie zugleich einen ähnlichen Glanz prächtiger Tonfarben und Tonfarbenmischungen zu entwickeln, wie dies die aus der Renaissance geborene gleichzeitige venezianische Malerei eines Tizian und Veronese in ihrem Colorit gethan.

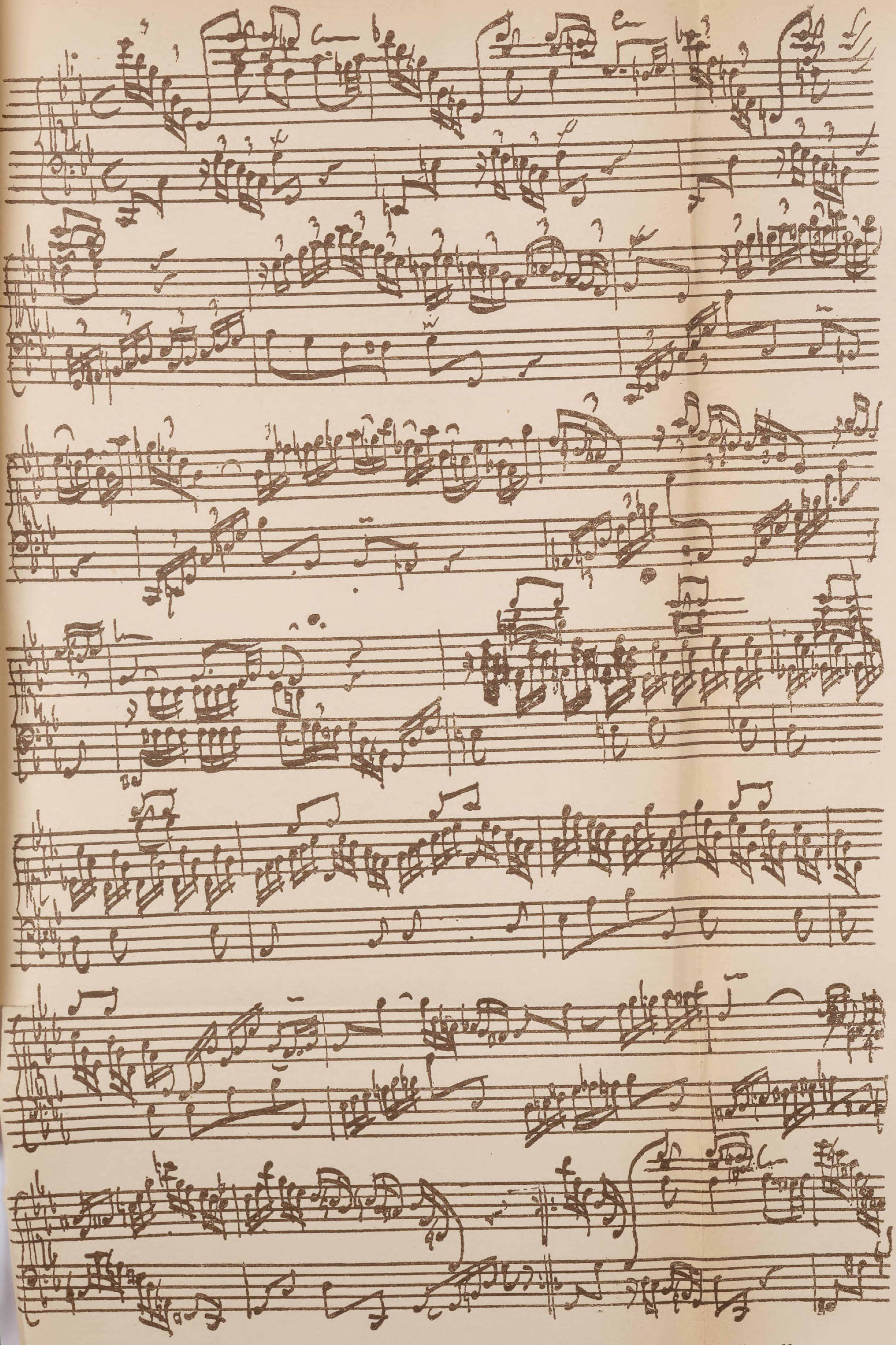
Schon aber die italienischen Tonschulen des siebzehnten Jahrhunderts gingen andere Wege als ihre Vorgängerinnen, indem sie nicht mehr, wie diese, die damals in Italien einander gegenüberstehenden musikalischen Stile in ihrer Verschmelzung, sondern vielmehr in deren Trennung betonten und dieselben daher wieder einseitig fortzubilden begannen. Denn der dramatische Musikstil der Toscaner setzt sich in einen so völligen und feindlichen Antagonismus zu den Stilen der in gleicher Zeit blühenden kirchlichen Tonschulen Italiens, daß hier nirgend mehr von einer Vermittlung zwischen gegensätzlichen Elementen die Rede sein kann; und wiederum der Stil der sich um Frescobaldi, Legrenzi und Lotti als um ihre Häupter gruppirenden neuvenezianischen Schule bildet den früheren kanonischen Satz der Niederländer und Römer in so natürlicher Steigerung und logischer Consequenz zu jenem fugirten Satz um, aus dem sich endlich Bach's wundersame Kunst entwickelte, daß es sich auch hier nicht um irgend eine Versöhnung zwischen Verschiedengeartetem, sondern vielmehr um den Ausbau und die Vollendung eines bereits seit mehr als einem halben Jahrtausend Vorgebildeten handelt. Das, was man in diesen Schulen noch als ein Element musikalischer Renaissance bezeichnen könnte, liegt lediglich in dem auch in ihnen zur Anwendung kommenden häufigeren Gebrauch coloristisch-musikalischer Mittel, wie ein solcher durch die Tonfarben und die eigenthümliche Zusammensetzung des sich immer mehr entwickelnden

modernen Orchesters bedingt und möglich geworden war. Es liegt ferner, und zwar namentlich im Stil der Toscaner, in der principiellen und daher besonders prononcirten Anknüpfung an classisch-antike Traditionen, sowie in der hieraus erwachsenden besonderen Kunstweise, die jedoch ebenfalls nicht, wie in den bildenden Künsten, zugleich einen Theil der dem Mittelalter entstammenden Stilelemente in sich aufnahm. Eine Renaissance in diesem höheren Sinne, d. h. eine unter dem bewußten oder unbewußten Streben nach einer Versöhnung entgegengesetzter Principe sich entwickelnde Renaissance, hatte die Tonkunst bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts heran überhaupt noch nicht erlebt und konnte sie auch, als die jüngste der Künste, in so früher Zeit noch nicht erlebt haben.

Eine solche fortgeschrittenere Renaissance, sowie die durch sie möglich werdende Vermittlung zwischen zwei Weltculturen tritt dagegen in der Musik sofort mit dem Beginn der Genie-Epoche deutscher Tonkunst ein; und zwar ebensowohl in einer, auf dem vollkommensten Gleichgewicht aller früher entwickelten musikalischen Stilformen beruhenden, als bis dahin in keiner anderen Kunst in gleich überraschender Schnelle sich vollziehenden Weise. Die letztere Erscheinung zeigt sich besonders in der raschen Folge, mit der die fast übergroßen Meister, welche als die Vertreter der anbrechenden neuen Aera der Tonkunst dastehen, einander ablösen, ja vielfach selbst Hand in Hand mit einander fortschreiten, sowie in dem ungeheueren Vorsprung, den die Musik, bei einer solchen plötzlichen Beschleunigung ihres Entwicklungsganges, vor ihren Schwesterkünsten, die ihr bis dahin immer vorausgeeilt waren, gewann. Dieser Vorsprung war ein so gewaltiger, daß die Tonkunst in Deutschland während des 18. Jahrhunderts selbst der so viel älteren vaterländischen Poesie auf den neuen Bahnen, die einzuschlagen waren, voranschritt. Denn lediglich aus der großen Vorliebe, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei den deutschen Tonsetzern und ihrem Publikum für das Oratorium und die Oper erwacht war, gingen in der deutschen Poesie (daher im Anschluß an die aus der musikalischen Welt herüberwirkenden Anregungen) das deutsche Epos und Drama hervor. So erklärt es sich, daß der „Messias“ Händel's schon 1741 angefangen und vollendet werden, die „Messiade“ Klopstock's dagegen erst während der Jahre 1748 bis 1773 entstehen und zu ihrem Abschluß gelangen konnte; so auch, daß Gluck's „Alceste“ und „Iphigenia in Aulis“, mit denen Griechenland in Deutschland zum zweiten Mal geboren werden sollte, schon 1769 und 1774 über die Bühne gingen, die Vollendung der 1776 begonnenen „Iphigenie“ Goethe's dagegen erst 1787 möglich ward. Und wollte man sich selbst, statt an Gluck's Iphigenie in Aulis, an dessen 1779 in Scene gehende Iphigenie auf Tauris halten, so beträgt auch dann noch die Zeitspanne, um welche der Tondichter dem Dichter voraus ist, sieben bis acht volle Jahre. Die Verschmelzung griechischer Weltanschauung mit christlicher Humanität im deutschen Drama darf also (wie ich dies schon in meinen deutschen Tondichtern aussprach) künftighin nicht mehr als das ureigene Verdienst unseres Dichterkönigs an der Ilm gepriesen werden, sondern hat in erster Linie den Tonheros Gluck zum Urheber.

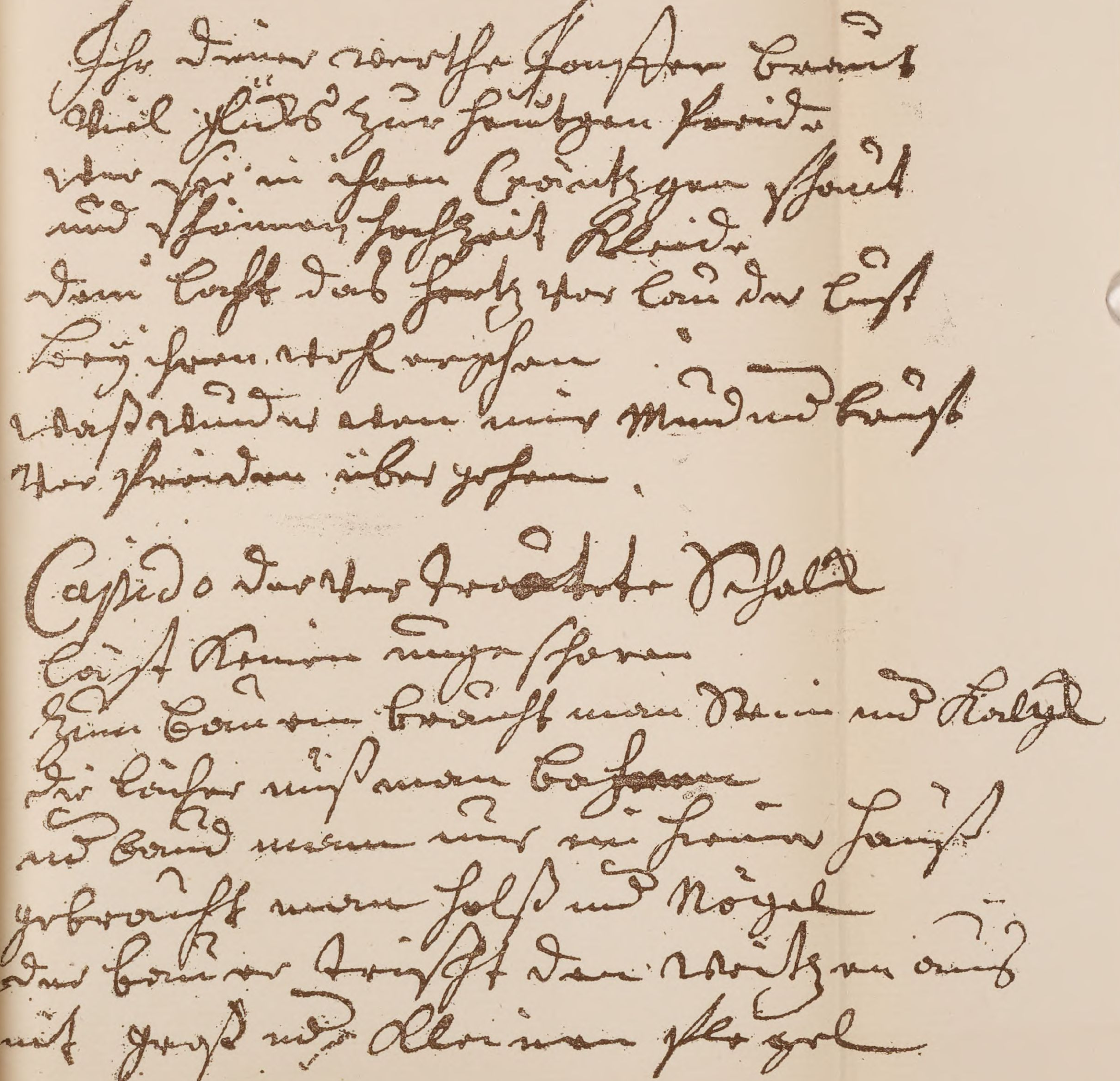
Es liegt in dem Gesagten kein Widerspruch gegen unsere alte Aufstellung, daß die Musik die jüngste der Künste sei. Wir finden vielmehr gerade in jenem von uns von jeher behaupteten jugendlichsten Alter der Musik, namentlich wenn wir

dasselbe in Verbindung mit dem Gang betrachten, den die Entwicklung der übrigen Künste sowie der Lauf der Culturgeschichte genommen, die eigentliche Erklärung für die seltsame Erscheinung, daß die Tonkunst seit dem 18. Jahrhundert ihre Schwestern scheinbar einholte, ja überflügelte. Während nämlich die anderen Künste schon weiter fortgeschritten und darum auch mit dem übrigen Geistesleben, sowie mit der gesammten culturgeschichtlichen Entwicklung in nähere und zur Selbstkritik und Reflection auffordernde Berührungen getreten waren, blieb die Musik, da sie nicht, wie die Poesie und die bildenden Künste, ihr Material und ihre Vorbilder bereits im Leben und in der Natur vorfand, immer noch genöthigt, sich die Mittel und Stilformen, sowie durch diese die Sprache erst zu bilden, die sie befähigten, verständlich zu den Menschen zu reden und selbstständige Schöpfungen hinzustellen. Durch eine solche, Jahrhunderte hindurch nur auf die Beschaffung der Grundlagen ihrer Existenz gerichtete Thätigkeit aber, die ihre Blicke so lange ganz ausschließlich auf das Allerunentbehrlichste gerichtet hielt und sie zugleich vom Thun ihrer Schwestern absonderte und isolirte, ward der Musik, neben manchen nicht zu leugnenden Nachtheilen, doch der eine große Vorzug zu Theil, daß sie, als sie endlich dahin gelangte, das, was Herz und Gemüth ihrer Priester erfüllte, in ihrer eigenen Sprache auszudrücken, als eine noch nicht von der Blässe des Gedankens angekränkelte oder von der Reflection und einer Tendenz verwirrte Kunst dastand, sondern sich gleichsam noch ihre kindliche Unberührtheit, ihre ganze ungebrochene Naivität bewahrt hatte. Denn was die Tonsetzer bis dahin an Kritik aufgewandt, hatte sich keineswegs schon auf ihr künstlerisches Schaffen oder gar auf dessen ethischen und ästhetischen Werth, sondern lediglich auf die Prüfung der Mittel und Werkzeuge beschränkt, durch die ein solches Schaffen überhaupt möglich werden sollte. Als die Musik darauf endlich (etwa mit der zweiten und dritten Generation der Meister Niederlands) dahin gediehen war, ihre eigene Sprache zu reden, stand sie, mit Ausnahme ihrer nie abreißenden Beziehungen zur Kirche, im Uebrigen so weltentfremdet und von allen Beziehungen zum Völkerleben abgesondert da, daß von culturhistorischen Ereignissen vorläufig denn auch wirklich nur Wandlungen in der Kirche einen Einfluß auf sie ausübten, wie uns dies Luther's Wirkung auf die Tonkunst des deutschen Nordens oder der Rückschlag der Reformation auf die katholischen Kirchencomponisten Italiens lehrt: Ereignisse, die allein durchgreifende und stilumbildende Resultate im Gange der musikalischen Entwicklung zu Tage förderten. Die Musik glich überhaupt damals noch einer in der Stille heiliger Mauern bei emsiger Arbeit und unter frommen Gebeten züchtig erblühten Maid. Und das nicht bloß scheinbar, war sie ja doch auch in Wahrheit zuerst in der Abgeschiedenheit einsamer Klöster, wo sie — „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen" — Psalmen und Hymnen zum Preise des Höchsten anstimmte, aufgewachsen und groß geworden. Aus dieser, ihr nur nach einer bestimmten Richtung hin zu Theil gewordenen Bildung erklärt sich denn auch allein die Thatsache, daß eine so gewaltige Erschütterung der politischen Verhältnisse, wie sie beispielsweise der dreißigjährige Krieg hervorrief, die Musik ganz unberührt ließ, und zwar selbst in Deutschland, wo doch dieser Riesenkampf am längsten wüthete. Denn während in der Zeit jenes ein Menschenalter andauernden Ringens um die Macht im Herzen Europa's die deutsche Architektur, Sculptur, Malerei und Poesie, wie von Todespfeilen getroffen, mitten im hoffnungsreichsten Emporblühen



Sebastian Bach's Handschrift des ersten Blattes seiner Klavierfantasie in C-moll.

Aus der Bibliotheca Musica Regia zu Dresden.



Autographie eines Gedichtes an Bach's Braut aus dem zweiten dieser von Bach zugeeigneten und auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Manuskriptbüchlein.
Die Handschrift wird von Bitter für diejenige Bach's, von Spitta für diejenige Anna Magdalena's gehalten).

zusammenbrachen, sahen wir, wie man sich erinnern wird, eine Reihe hochbegabter deutscher Tonsetzer, in Folge der inneren Beziehungslosigkeit ihrer Kunst zu den Welthändeln, die Weiterentwicklung der Musik, als einer schaffenden Kunst, in fast ebenso ununterbrochener Weise fördern, wie dies bisher geschehen war.

Anders wurde es in der zweiten Hälfte des 17., sowie in noch erhöhtem Grade im achtzehnten Jahrhundert. Denn als sich in dem umschriebenen Zeitraum mit den immer häufiger eintretenden Contacten, aber zugleich auch mit den in immer weiteren Dimensionen sich vollziehenden Annäherungen entgegengesetzter Weltanschauungen und Geistesrichtungen, welche überdies durch die sich stetig verbessernden Verkehrswege, durch den von der Buchdruckerkunst in wachsenden Verhältnissen gepflegten Austausch der Meinungen, sowie durch einen sich steigernden Wohlstand und Waarenverkehr noch directere und engere zwischen den Nationen wurden, auch die beiden Gruppen der bildenden und musischen Künste, die so lange auf mehr oder minder getrennten Wegen ihre Straßen gewandert waren, in häufigere Beziehungen zu einander setzten, wurde endlich auch die Tonkunst — und zwar im Unterschiede von ihren Schwestern zum ersten Mal — von der gesammten Weltcultur im tiefsten Innern ergriffen. Dies hatte aber, da die Musik durch ihr Jahrhunderte langes Versenktbleiben in sich selbst vor mancher tendenziösen und stilistischen Verirrung und Einseitigkeit, welche die anderen Künste unterdessen durchgemacht, bewahrt geblieben war, die Folge, daß sich die Tonmeister — nach dem Dichterworte, daß ein kindlich Gemüth in seiner Einfalt finde, was kein Verstand der Verständigen ergründe — in den Stand gesetzt sahen, nunmehr, da der entscheidendste Moment in der Entwicklung ihrer Kunst an sie herantrat, die so plötzlich auf sie zuströmenden Elemente ihnen bis dahin fremd gebliebener Welten sogleich und völlig in sich aufzunehmen. Und so konnte es denn geschehen, daß unser Vaterland befähigt ward, eine ähnliche Reihe von großen, zwischen classischer und christlicher Cultur vermittelnden Tonsetzern während des 18. Jahrhunderts hervorzurufen, wie sie Italien zwei Jahrhunderte früher in seinen großen Architekten, Bildhauern und Malern, England und Spanien aber während des gleichen Zeitraums in je ihrem größten Dichter der Welt geschenkt hatten. Daß aber jene gewaltigen Tonkünstler sämmtlich Deutsche waren, findet wiederum allein darin seinen Grund, daß die deutschen Musiker bis dahin die naivsten geblieben waren und sich darum, eben weil ihnen ein frischer, unbefangener Sinn und ein divinatorisches Erkennen und instinctives Fühlen am meisten eigen geblieben, mehr als ihre Nachbarn dazu befähigt erwiesen, die glänzendste Blüthenepoche, welche die Tonkunst jemals erlebt, bei sich zu verwirklichen. Und zwar in einem so raschen Tempo, daß es der deutschen Tonkunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts sogar gelang, wie wir oben dargethan, ihre so viel ältere Schwester, die deutsche Poesie, für eine kurze Zeit zu überflügeln. Doch ist nicht zu übersehen, daß die letztere bald darauf zeigte, daß sie demungeachtet die bejahrtere Kunst sei und bleibe, indem sie schon auf der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die Musik ihrerseits wieder überholte. Denn das Zeitalter talentbegabter Epigonen, welches den Dichterheroen Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller folgte und das in unserer Literatur nicht weniger durch die einander ablösenden Schulen der Romantiker und Jungdeutschen, als durch die ihnen gegenüberstehenden Dichter-Virtuosen

der Classicität gekennzeichnet wird, erlebte die deutsche Poesie zwei Menschenalter früher als die deutsche Musik. Diese sollte eine solche, jedem Blüthezeitalter der Kunst folgende Periode der Nachgeborenen, welche sich auch in der Tonkunst entweder als geschulte Akademiker und geistvolle Eklektiker, oder als manierirte, wenn auch begabte Romantiker und formverachtende Naturalisten erwiesen, erst in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart durchmachen; mithin also etwa ein ganzes Jahrhundert nach dem Auftreten ihrer Heroen.

Die letzteren nun, die sich nicht nur für Deutschland, sondern für die gesammte musikalische Welt als die gewaltigsten Vermittler zwischen scheinbar einander ausschließenden Lebenssphären und den aus diesen hervorgehenden Kunstrichtungen erweisen sollten, stehen uns in den Großmeistern Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven vor Augen und mit ihnen beginnt daher auch erst eine musikalische Renaissance, jenem ihrem höchsten Begriffe nach verstanden, welcher dieselbe als eine zwischen entgegengesetzten Weltculturen vermittelnde und versöhnende Kunstweise auffaßt. Denn in einem Bach gipfelt nicht allein die fast tausendjährige und in frühem Mittelalter begonnene Entwicklung der Polyphonie, sondern der Meister ist zugleich der größte unter allen ihm vorangegangenen Tonsetzern im Gebiete einer von der vocalen sich loslösenden Instrumentalmusik, daher auf dem einzigen Felde, auf welchem die Musik keiner Anlehnung mehr an eine andere Kunst bedarf. So ward Bach zugleich der Begründer unserer ganzen modernen Tonkunst, als deren besonderste und eigenthümlichste Seite jedenfalls ihre Leistungen im Gebiete der reinen Instrumentalmusik, sowie die gänzliche Emancipation der letzteren von allen anderen als rein musikalischen Zwecken zu bezeichnen sind. Unser Altmeister stellt sich demnach gewissermaßen als der Angelpunkt der gesammten Musikgeschichte dar, denn er schließt ein hinter ihm liegendes Jahrtausend ab, um ein ihm folgendes zu eröffnen, und zeigt uns so gleichsam einen Januskopf, der ebensowohl in die Vergangenheit, als in die Zukunft hinausblickt. — In Händel dagegen, der uns in seinen von ihm noch nach älterer Weise „Oratorien" genannten heroischen Tondichtungen eine ganz neue Gattung der Tonkunst, die epische nämlich und deren Verkörperung im musikalischen Epos, geschaffen, begegnen wir, da er darin in gleicher Weise und mit gleich trefflicher Charakteristik altisraelitische wie griechische, altrömische wie christliche Stoffe behandelt, dem ersten wirklichen musikalischen Vermittler zwischen antiker und moderner, heidnischer und christlicher Weltcultur. — Gluck wiederum ward der Darsteller eines durch christliche Humanität verklärten Hellenenthums auf dramatischem Felde und präludirt in seiner „Armide" selbst schon der romantischen Aera der Tonkunst. — Haydn für sein Theil stellt sich als der eigentliche Vater der modernen Sinfonie, sowie unserer heutigen Kammermusik dar, in welchen beiden Gattungen, da in ihnen statt jenes Ein-Thema-Stils, dem noch Bach und Händel in ihren Instrumentalsätzen huldigen, eine auf einen thematischen Dualismus begründete Kunstform tritt, der Geist jener potenzirten Renaissance, die zwischen entgegengesetzten Mächten und Welten vermittelt, in einer so sprechenden Weise musikalisch symbolisirt wird, wie nirgend sonst im weiten Reiche der Töne. — Mozart sodann offenbart sich uns als der in Shakespeare's Weise zwischen Tragik und Komik, Classicität und Romantik, sowie zugleich zwischen vocaler und instrumentaler Musik vermittelnde Universalist

in der Tonkunst. — Beethoven endlich erweist sich als der Meister, welcher persönlichsten musikalischen Ausdruck mit einer durch die großartigste und genialste Beherrschung der Kunstformen dargelegten Stilgröße zu vermählen vermag, und zwar in einer Weise, wie niemand, namentlich in der Instrumentalmusik, vor und nach ihm. Er bekundet sich solchergestalt zugleich als der Tonheros, welcher, obwohl er selbst ein Titane war, die Grenzen scharf erkennt, über die hinaus das Recht der musikalischen Subjectivität zu Gunsten der ewigen Gesetze der Kunst erlischt. — So liegt denn im Kreise der genannten Großmeister in gewisser Weise die gesammte Tonkunst beschlossen, und wenn denselben auch noch eine Reihe großer und origineller Talente folgte, so verdanken doch diese sowohl, als sämmtliche übrigen Nachgeborenen das Beste, was sie leisteten, jenen sechs Gewaltigen, die nicht allein die Bahnbrecher für uns alle waren, die wir uns Kinder der Gegenwart nennen, sondern auch auf den von ihnen eröffneten und zu den letzten Zielen der Tonkunst emporführenden Straßen die höchsten Gipfel, die zu erklimmen waren, selber schon kühn und sieghaft erstiegen.

Zwanzigstes Capitel.

Johann Sebastian Bach.

Bach, der vor uns als der Gipfel der gesammten Entwicklung, welche die christliche Tonkunst während des Mittelalters und der Reformationszeit durchlebte, dasteht, erweist sich zugleich als der Erwecker der ganzen modernen Musik. In der letzeren Eigenschaft giebt er sich uns dadurch zu erkennen, daß er die Polyphonie und die kunstvollsten Formen des polyphonen Satzes in einer vor ihm nicht dagewesenen Eindringlichkeit und Umfänglichkeit auf das Gebiet der Instrumentalmusik hinüberleitet und überträgt; und zwar nicht bloß auf das kirchliche Instrument, die Orgel, sondern auch auf ganz oder vorwaltend weltliche Instrumente, als da sind das Clavier, die Geige, das Violoncell und das ganze Orchester. Hiermit war aber die Musik erst zu der Höhe und Freiheit einer völlig selbstständigen Kunst emporgestiegen, und zwar in gleichem Sinne, wie dies vor ihr, nämlich im späteren Mittelalter und im cinque cento, durch die christliche Architektur und Malerei geschehen war. Denn auch die Tonkunst sah sich nunmehr in den Stand gesetzt, ihr eigenstes und verborgenstes Wesen, ohne Anlehnung an irgend etwas außer ihr, mochte es nun Dichtung, Bibeltext, kirchliche Liturgie, gottesdienstliche Handlung, bürgerlicher Festactus oder Bühne heißen, rein und vollkommen auszusprechen, da sie aller dieser Hilfsmittel, dieser Elemente der Unterstützung ihrer Wirkungen, sowie einer Unterordnung unter Mächte, denen die Musik nicht alleiniger und letzter Zweck war, im Felde der Instrumentalmusik, in welchem sie, als in ihrem eigensten Reiche, ausschließlich und schrankenlos herrscht, nicht mehr bedurfte. So war sie durch Bach, aus einer Dienerin, die bis dahin entweder als Vasallin

der Kirche und Schule, oder als Begleiterin verschiedener Abschnitte des menschlichen Daseins und bürgerlichen Lebens fungirte, eine nur sich selbst noch verantwortliche Herrin und herrliche Königin geworden, wobei sich die aus der Vocalmusik in das instrumentale Gebiet hinübergeleiteten Kunst- und Satzformen, da sie hier durch ganz andere Mittel und unter völlig neuen Bedingungen zur Wirkung und Darstellung gelangen sollten, ebenfalls verwandeln und zu verändert organisirten Kunstgebilden umgestalten mußten. Zwar war entfernt Annäherndes dieser Art auch schon durch Vorgänger Bach's, namentlich durch Kuhnau, Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Frescobaldi, Poglietti und die Scarlattis bewirkt worden, von Keinem aber in einer gleich reformatorischen, großartigen und in eine unendliche Zukunft hinausdeutenden Weise. Denn das, was Bach Köstliches in den Schooß der Instrumentalmusik versenkt hat, ist von der Art (man vergegenwärtige sich nur gewisse Präludien und Fugen aus dem wohltemperirten Clavier oder einzelne hervorragende Toccaten, Fantasien, Concertstücke und Suitensätze), daß spätere Großmeister der Instrumentalmusik, besonders die Heroen der Sonate und Sinfonie, ein Haydn, Mozart und Beethoven, wohl an die Tiefe instrumentalen Ausdruckes, der Bach eigen zu sein vermag, in ihren auserwähltesten Werken hinanreichen, niemals aber ihn darin zu übertreffen vermögen. Noch jüngere, in selbstständiger Instrumentalmusik thätig gewesene deutsche Meister nun vollends, wie Mendelssohn und Schumann, vermochten, obwohl sie große Talente waren und noch weit directer und bewußter bei dem großen Leipziger Cantor abermals anknüpften, als ihre Wiener Vorgänger, sich überhaupt nicht wieder zu jener Ueberschwänglichkeit polyphon-instrumentalen Ausdrucks zu erheben, wie ihn Bach dereinst besessen.

Bach, der Anreger einer neuen Zeit, ist aber, wie schon gesagt, auch der Zusammenfasser einer hinter ihm liegenden mehr als siebenhundertjährigen Vergangenheit. Dies wird zunächst dadurch ersichtlich, daß die gesammte katholisch-mittelalterliche und protestantisch-reformationszeitliche Orgelkunst, sowie auch die des 17. und 18. Jahrhunderts in ihm gipfelt, und zwar ohne Unterschied der Nation, Confession und Tonschule. Der Meister steht in Folge dessen so gewaltig als Orgelspieler und Tonsetzer für das heilige Instrument da, daß unter seinen Zeitgenossen allenfalls Händel, unter den Nachgeborenen aber bis zum heutigen Tage Niemand mit ihm zu vergleichen ist. — Unser Meister offenbart sich demnächst als der Zusammenfasser einer fast tausendjährigen christlichen Vergangenheit dadurch, daß er jenen wunderbaren Fortbildungsproceß der Polyphonie abschloß und durch das Gebild der classischen modernen Fuge krönte, der, während des 10. und 11. Jahrhunderts, in französisch Flandern beginnend, aus dem einstimmigen den mehrstimmigen Gesang entwickelte, aus diesem zu Paris während des 12. und 13. Jahrhunderts den contrapunktischen und selbst schon doppeltcontrapunktischen Stil hervorgehen ließ, hierauf Ende des 14. Jahrhunderts, in der gallo-belgischen Schule den einfachen kanonischen Satz, dann in der niederländischen Schule den weit complicirteren und schon Fuga genannten Kanon entwickelte, sowie endlich in den holländischen, italienischen und norddeutschen Organistenschulen des 17. und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts jenen Ricercaten-Fugen- und Doppelfugen-Stil erblühen ließ, dessen letzten formalen und idealen Abschluß eben die Sebastian Bach'sche Fuge darstellt. — Der Großmeister offenbart sich uns ferner zum drittenmal als der

Vollender einer Reihe ihm vorausgegangener Entwicklungsepochen der Tonkunst dadurch, daß er nicht nur jenen Entwicklungsproceß derselben abschloß, der sich, wie wir soeben nachgewiesen, am strengsten und consequentesten im kanonisch-contrapunktischen Stil vollzog, sondern auch alle übrigen musikalischen, sowie selbst musikalisch-dramatischen Gebilde und Gattungen, die das Mittelalter und eine spätere Zeit in der Tonkunst hervorriefen, zu ihren Idealen fortbildete und steigerte. So den galanten Stil der italienischen, französischen und deutschen Meister des ihm zunächst vorangehenden Jahrhunderts, in seinen Suiten, Partiten, Ouvertüren, Concerten und zum Theil selbst Präludien; so die a capella-Motetten der Niederländer und seiner eigenen thüringischen Vorfahren, in seinen herrlichen Motetten; so die Kirchencantate Carissimi's, Scarlatti's und der hervorragendsten Schüler desselben oder diejenige seines Onkels Christoph, eines Buxtehude und eines Schütz, in der Riesenzahl der von ihm componirten geistlichen Cantaten; so nicht weniger die mittelalterlichen deutschen Passionsspiele und französischen Mysterien, in seinen beiden großen Passionen und annähernd selbst in einigen seiner Cantaten, z. B. in der von ihm als Actus tragicus bezeichneten Cantate „Gottes Zeit"; so endlich die Reihe jener symbolisch-mystischen „Dialoge" zwischen der Seele und Jesus oder zwischen der Furcht und der Hoffnung, welchen wir bereits bei einigen seiner bedeutendsten deutschen Vorgänger begegneten, in seinen beiden, Dialogus genannten Cantaten, die er zum 24. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1732, sowie zum Sonntag nach Neujahr von 1733 componirt hat*).

Fassen wir nun diese Abschlüsse, die Bach den verschiedensten und meist Jahrhunderte lang vor ihm verfolgten Kunstrichtungen gegeben, in unserem Geiste in Eins zusammen, so stellt sich uns der Großmeister endlich auch als der Mann dar, der ebensowohl der katholischen, als der evangelischen Kirchenmusik ihre letzten und höchsten Ziele gesetzt hat, umsomehr, da uns die, seit der Epoche seines kräftigsten Schaffens vergangenen anderthalb Jahrhunderte darüber belehrt haben, daß über den kirchlich-musikalischen Ausdruck Bach's nicht mehr hinauszukommen und derselbe seitdem, wenn auch auf anderen Wegen, überhaupt nur zweimal, nämlich von Mozart in seinem Requiem und von Beethoven in seiner Missa solennis wieder erreicht worden ist. Denn Alles, was die katholischen Kirchencomponisten in Tausenden von Messen im Laufe der Jahrhunderte geschaffen, steigert sich doch erst zu seinem künstlerischen Ideal in Bach's großer Hmoll-Messe, in welcher darum auch der Stil von Häuptern ganzer katholischer Tonschulen, z. B. eines Lassus oder Lotti wieder anklingt. Schwerlich dürfte auch in der unendlichen Reihe der von katholischen Tonsetzern im Laufe der Jahrhunderte componirten Magnificate eines derselben dem berühmten Magnificat Sebastian Bach's, (das Magnificat ist bekanntlich der Lobgesang der Jungfrau Maria und blieb deshalb ein Lieblingstext der katholischen Kirchencomponisten) an die Seite zu stellen sein. Auch die Passionen Bach's, namentlich die nach St. Matthäus, wurzeln fast mehr noch in katholisch- als evangelisch-musikalischen Traditionen, da sie

*) In dem zweiten dieser Dialoge stehen auch bei Seb. Bach Furcht und Hoffnung einander gegenüber; zwischen beide tritt schließlich die mystische, in der Offenbarung Johannis im 14. Capitel, Vers 13 redende Stimme vom Himmel vermittelnd ein.

ihre Anknüpfung an die geistlichen Schauspiele des katholischen Mittelalters, trotz alles durch Bach mit ihnen vermählten protestantischen Elementes nicht verleugnen können. Ja, das Wiederaufleben der Ueberlieferungen jener alten katholischen Passionsspiele in ihnen ist ein so stark prononcirtes, daß sich z. B. die Bach'sche Matthäuspassion, wenn auch mit gewissen durch die protestantische Auffassung nöthig gewordenen Modificationen, fast wieder auf drei Bühnen, wie jene alten geistlichen Mysterien, würde darstellen lassen. Denn auch hier stehen den handelnden Personen und Judenchören des Evangeliums zwei andere Gruppen, nämlich einerseits die Zionsgemeinde, andererseits die irdische Gemeinde gegenüber, von denen die erste alle die Chöre, Arien und Tonsätze umfaßt, welche sich in eine leidenschaftlich erregte oder elegische und reflectirende Betrachtung der geschilderten Vorgänge vertiefen, die zweite dagegen in den überall eingeflochtenen Chorälen, die bald theilnehmenden Schmerz, bald innige Rührung, bald tiefes Schuldbewußtsein athmen, zur Aussprache gelangt. Man braucht sich diese drei Gruppen nur auf drei Bühnen vertheilt zu denken und man befindet sich fast wieder dem alten geistlichen Volksschauspiele gegenüber, wobei überdies zwei derselben, nämlich die die himmlischen Personen der Zionsgemeinde repräsentirende und diejenige, die die handelnden Personen der Passionsgeschichte umfaßt, fast völlig dieselben geblieben sind wie in jener ältesten Zeit der Mysterien, deren Bühnen sich als Hölle, Erde und Himmel über einander aufbauten oder hinter einander gruppirten. In katholischen geistlichen Schauspielen jüngeren Datums, z. B. in den Ammergauer Passionsspielen, finden wir sogar auch den die irdische Gemeinde repräsentirenden Chor schon vor. Und was ist Bach's herrliche Chor- und Orchestermusik zu den Textesworten „Sind Blitze, sind Donner verschwunden?" anders, als ein im modernen Gewande erfolgendes Wiederaufleben der rührenden und naiven Worte, die der Erzengel in einem dem 15. Jahrhundert angehörenden flandrischen Mysterium nach erfolgter Kreuzigung zu Gott Vater spricht: „Ayez honte, Seigneur, que vous avez dormi, pendant qu'on a tué votre fils."

Wir sind im Laufe unserer Darstellung der gesammten Musikgeschichte in mehr als in einem Falle der für frühere Zeiten charakteristischen Erscheinung begegnet, daß sich in gewissen bürgerlichen Familien das musikalische Talent vom Vater auf den Sohn und von diesem auf den Enkel vererbte, oder sich (sei es bei Brüdern, sei es zwischen Onkel und Neffen, sowie in anderen verwandtschaftlichen Verbindungen) als ein Familienerbtheil erwies. Wir erinnern in dieser Beziehung hier nur an die beiden Gabrieli, die beiden Scarlatti, an Lassus und seine Söhne, sowie an die Familie der zahlreichen, drei Jahrhunderten angehörenden Couperins; nicht weniger auch an dieser Stelle schon an Mozart (Vater und Sohn) und die Gebrüder Haydn, welchen Musikgeschlechtern in der älteren Malerei die Familien der van Eyck, der Caracci, der beiden Holbein und der verschiedenen Breughels, sowie neuerdings die, sowohl in der Plastik wie in der Malerei vertretenen beiden Schadow und verschiedenen Begas zur Seite stehen.

Daß auch die Bach'sche Familie zu diesen auserwählten Geschlechtern gehört hat, erfuhren wir schon bei der Besprechung von unseres Sebastian Bach Großonkel Heinrich Bach und seiner beiden Onkel Christoph und Michael Bach. Das Geschlecht der Bachs reicht aber noch viel weiter zurück. Dem eigentlichen Ahn-

herrn unseres Meisters begegnen wir in dem um 1550 in Wechmar bei Gotha geborenen thüringischen Bäcker und Müller Veit Bach. Derselbe war bei seinen Wanderungen als Handwerksbursche auch nach Ungarn gerathen und hatte sich wahrscheinlich daselbst in der Nähe der deutschen Grenzen niedergelassen. Als jedoch unter Kaiser Rudolf II. die Jesuiten die Protestanten zu bedrücken begannen, gab der biedere Müllermeister, um seinen lutherischen Glauben unbehindert bekennen zu können, seine einträgliche Stellung in Ungarn auf und kehrte wieder in seine heimischen Thüringer Berge zurück*).

Der alte Veit Bach glich aber nicht nur darin allen seinen Nachkommen, daß er überzeugt und unentwegt an Luther festhielt, er theilte auch schon mit ihnen die Vorliebe für die Tonkunst. Sein großer Ururenkel Sebastian erzählt uns von ihm: „Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt (einem guitarrenartigen Instrument), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben! Wiewohl er doch dabei den Takt sich hat inprimiren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.“ Schon ein Sohn unseres Müllermeisters, der nach der guten Sitte der Zeit wie sein Großvater „Hans“ geheißen worden und um 1580 zu Wechmar geboren sein dürfte, kehrte der Mühle den Rücken und ward Spielmann, zu welchem Zweck ihn sein Vater zu einem anderen Bach, Stadtpfeifer in Gotha, in die Lehre that, der ihn bei sich auf dem Thurme des alten Rathhauses, woselbst er seine Amtswohnung hatte, beherbergte. Mit seiner Geige zog er später durch Berg und Thal zu Hochzeiten, Taufen und Kirmsen in Thüringen umher und starb 1626. Unter seinen drei Söhnen war der älteste, Johann, der erste Organist unter den Bachs, diesem Geschlechte gewaltiger Organisten, und zugleich Oberhaupt der Stadtpfeifer zu Erfurt. In dessen jüngstem Bruder, Heinrich, begegnen wir dem uns schon bekannten Großonkel Sebastian Bach's, sowie endlich in dem mittleren der drei Brüder, in dem 1661 zu Arnstadt gestorbenen Kunstpfeifer Christoph, dem Großvater Sebastian Bach's. Ganz besonders von nun an, und auch schon früher, finden wir die Bachs, da sie alle mit Kindern gesegnet waren und sich außer ihnen auch viele Seitenverwandte in Thüringen niedergelassen und ganz der Musik zugewandt hatten, als Inhaber eines sehr großen Theiles der Cantoren-, Organisten- und Stadtmusikusposten der größeren, mittleren und kleineren Städte von Thüringen. Trotz der auf diese Weise eintretenden weiten Verzweigung des großen Geschlechtes erhielt sich unter dessen Gliedern ein warmes und pietätsvolles Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit. Sie heiratheten nicht nur zum Theil unter einander, unterstützten die sich unter ihnen befindlichen Hilfsbedürftigen und suchten denselben, wenn sie musikalisch tüchtig waren, eine entsprechende Anstellung zu verschaffen, sondern hielten auch, gleich dem Adel (der dieser Sitte vielfach noch in der Gegenwart treu blieb), bestimmte „Familientage“ ab. Dergleichen fanden noch im Anfang des 18. Jahrhunderts abwechselnd in Arnstadt, Erfurt und Eisenach statt, woselbst man die Zusammenkunft nach der

*) Veit Bach dürfte übrigens seinerseits wiederum der Sohn eines noch älteren Vorfahren der Bachs, des um 1520 geborenen Hans Bach gewesen sein, der im Jahre 1561 als Mitglied der Gemeindevormundschaft zu Wechmar fungirte.

frommen Sitte jener Zeit mit einem Choral begann, um sie zuletzt mit allerlei kräftigem deutschen Spaß, namentlich mit einem sogenannten Quodlibet, bei welchem jeder unbekümmert um den anderen sang und spielte, was ihm einfiel, zu beschließen — ein Zug, der an manche ähnliche Züge Ausgangs des Mittelalters erinnert, um welche Zeit es, besonders auch in Deutschland, den Leuten Bedürfniß war, an dem, was sie ihr Lebenlang ernst und pflichttreu betrieben, gelegentlich auch einmal ihren harmlosen Scherz zu üben.

Unter den drei Söhnen des Großvaters unseres Sebastian sollte der mittlere, Johann Ambrosius (1645 bis 1695), welcher Hof- und Rathsmusikus zu Eisenach war, der Vater unseres Altmeisters werden. Sebastian Bach ward am 21. März 1685 zu Eisenach geboren. Er verlor seine Mutter sehr früh, sowie, noch nicht ganz 10 Jahre alt, auch seinen Vater, weshalb ihn sein älterer Bruder, der 1721 zu Ohrdruff gestorbene Johann Christoph, zu sich in sein Haus nahm, ihm daselbst den ersten musikalischen Unterricht ertheilte und ihn das dortige Lyceum besuchen ließ. Im Hause des älteren Bruders tritt zum erstenmal ein in Bach's Leben sich später noch oft in ähnlicher Weise wiederholender Charakterzug in dem Knaben Sebastian hervor. Johann Christoph hatte sich bedeutendere Orgel- und Clavierwerke abgeschrieben und in einen Band zusammengestellt, den er dem jüngeren Bruder, als noch nicht reif dazu, mit Strenge vorenthielt. Da diesem aber das, was der Bruder ihn spielen ließ, nicht mehr genügte, so holte er sich bei Nacht den verbotenen Band aus dem nur mit einem Gitter verschlossenen Schrank heraus und schrieb ihn, um sich nicht durch ein Licht zu verrathen, in hellen Mondscheinnächten ab. Kaum hatte er jedoch diese mühselige Copie, die er während voller sechs Monate betrieb und die vielleicht schon den Grund zu seinem späteren Augenleiden und endlichen Erblinden gelegt, vollendet, als ihn Johann Christoph dabei ertappte und ihm den mit so viel Opfern erkauften Schatz ohne Barmherzigkeit wieder entriß. Der Knabe hatte jedoch schon Zeit gehabt, sich während des Copirens mit dem Stil und der Compositionsweise der uns bereits bekannten berühmten Meister Froberger, Kerl, Pachelbel, Buxtehude und Anderer bekannt zu machen.

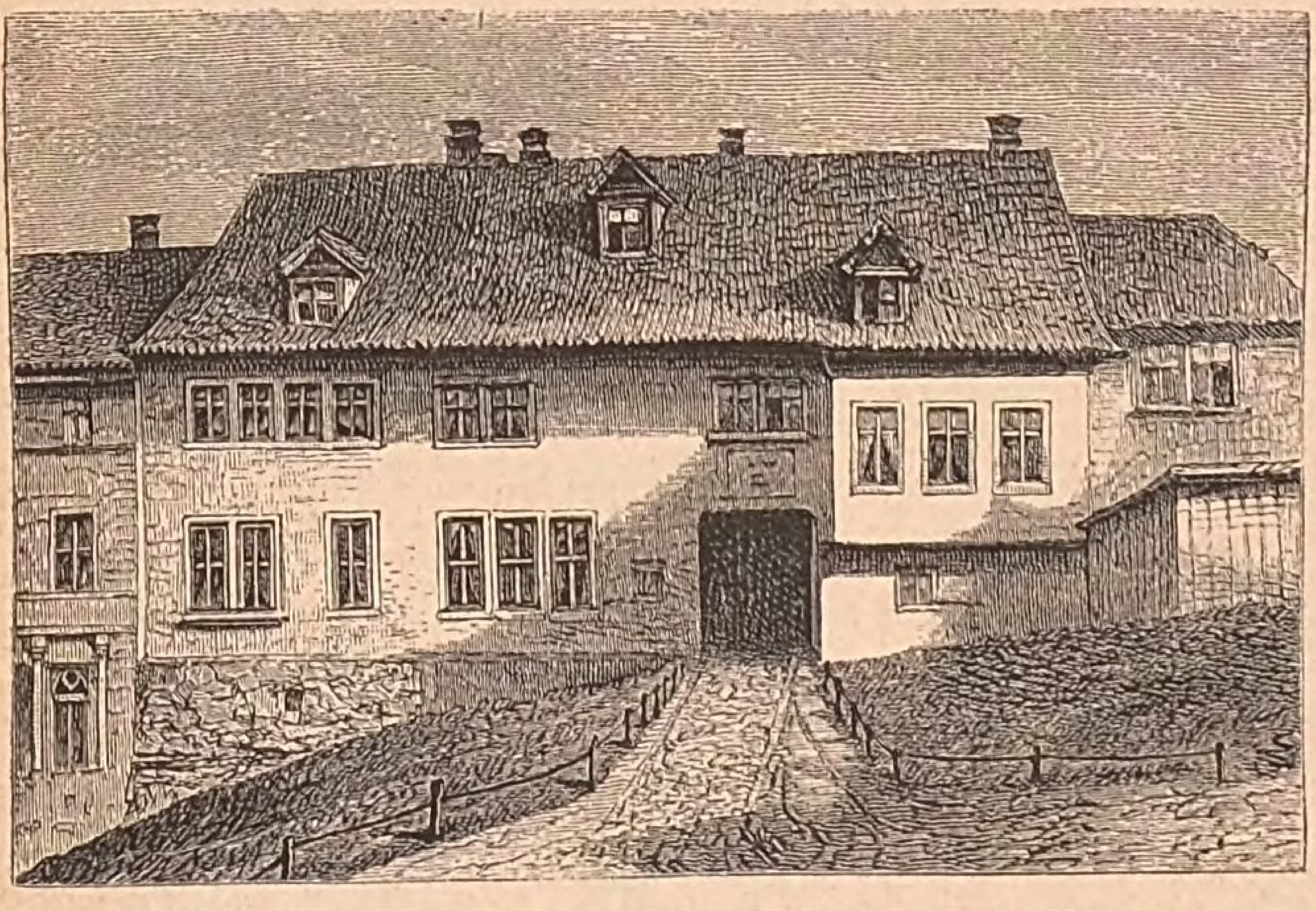
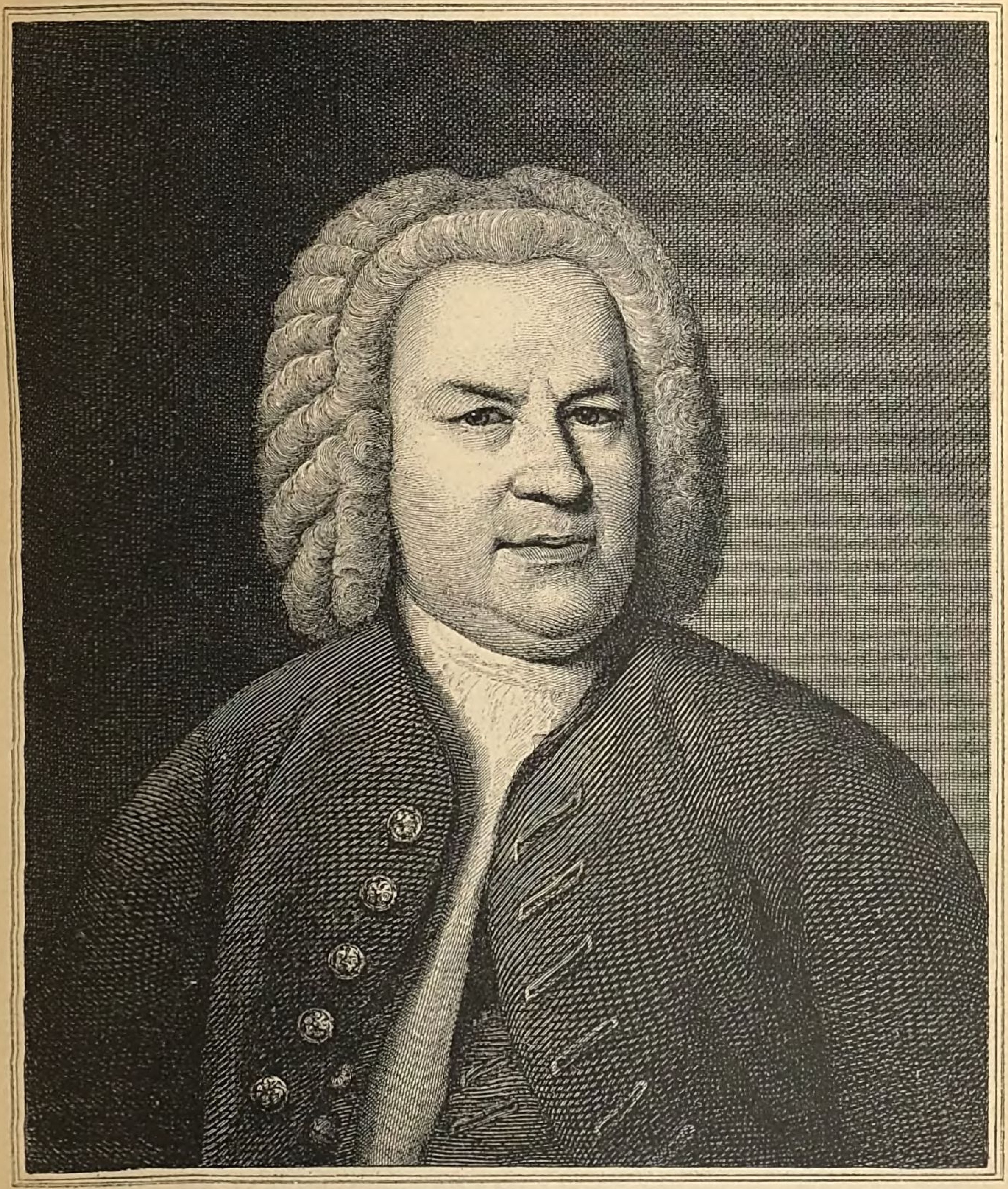


Fig. 232. Johann Sebastian Bach's Geburtshaus in Eisenach.

Die Enge der Verhältnisse im Hause des älteren Bruders und dessen sich mehrende Familie ließen es wünschenswerth erscheinen, Sebastian anderswo unterzubringen. Durch die Vermittlung des Cantors Herda zu Ohrdruff gelang es, den

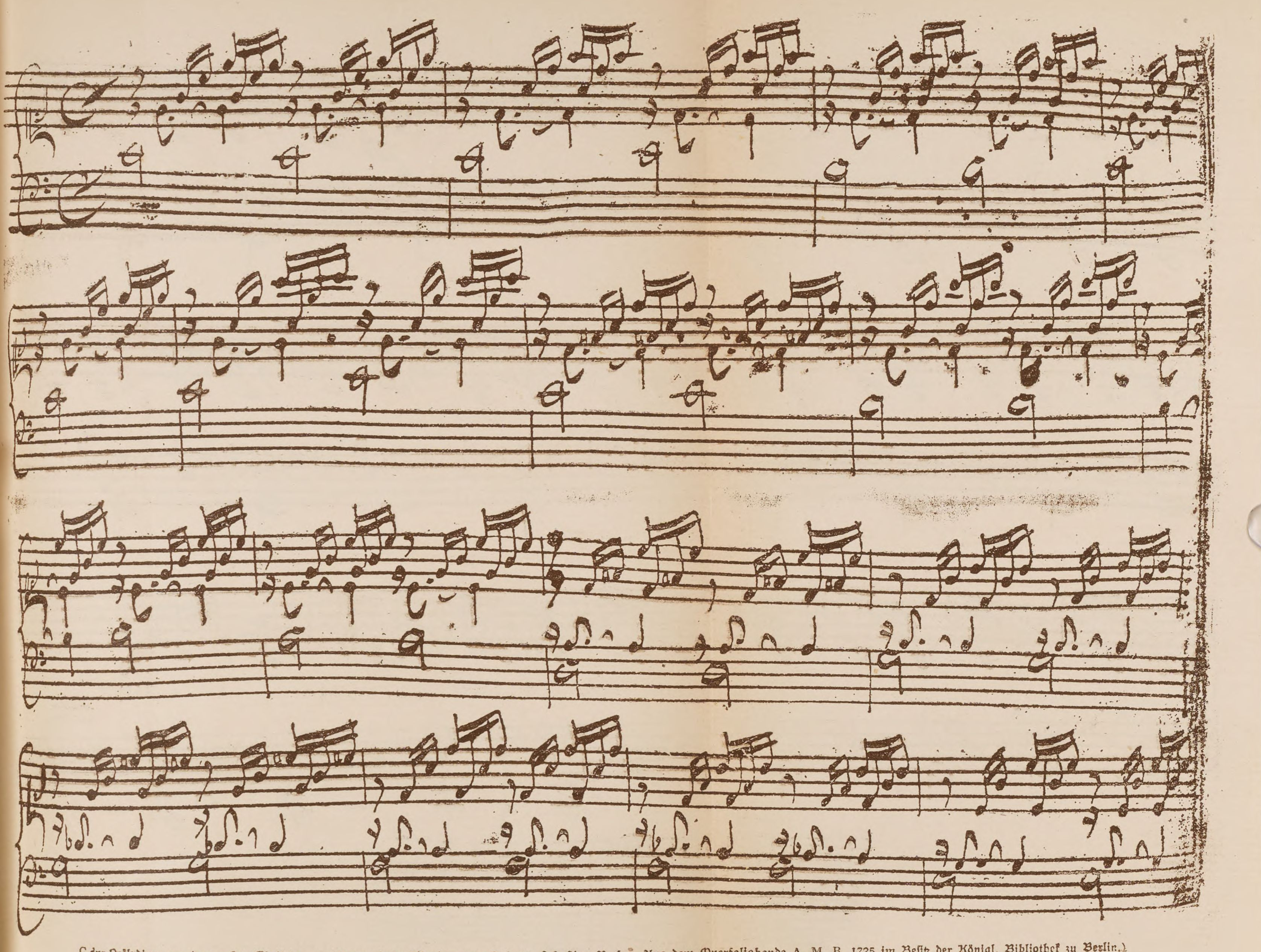


Johann Sebastian Bach

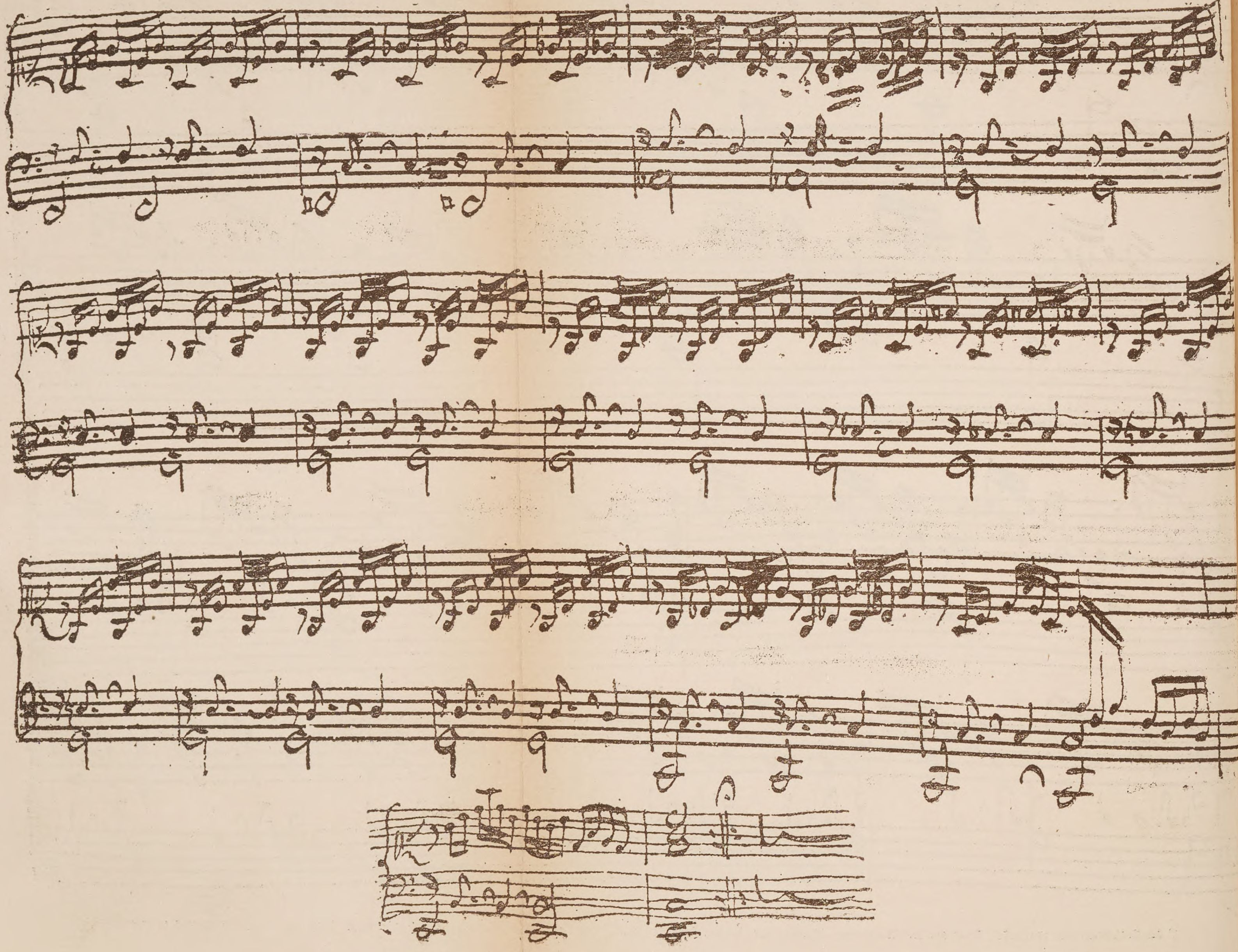
geb. 21. März 1685 zu Eisenach, gest. 28. Juli 1750 zu Leipzig.

(Nach dem Bilde von G. Haußmann, gestochen von L. Sichling.)

Mit Bewilligung der Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig nach dem bei ihnen erschienenen Sichling'schen Stiche.



C-dur-Präludium aus dem ersten Theil des wohltemperirten Klaviers von Johann Sebastian Bach. (Aus dem Querfoliobande A. M. B. 1725 im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.)



Knaben um diese Zeit als Sopranist in den Kirchenchor der Michaelisschule zu Lüneburg einzustellen. So wanderte er mit seinem Kameraden und Altersgenossen Erdmann um Ostern 1700 zu Fuß nach Lüneburg, woselbst er nicht nur ein tüchtiger Lateiner, Sänger, Cembalist, Orgelspieler und Geiger ward, sondern sich auch gründlich mit den Schätzen der musikalischen Bibliothek der Anstalt bekannt machte. Von hier aus zog es ihn, den von künstlerischem Wissensdrange Getriebenen, durch die Lüneburger Haide nach Hamburg, woselbst er dem Orgelspiel des alten berühmten Reinken ungesehen und unbemerkt von diesem zuhörte, ein Ausflug, dessen wir schon früher gedachten, und lernte bei Streifzügen nach der nahegelegenen herzoglichen Residenz Celle auch Suiten und andere, durch ihre Grazie bereits Mode gewordene Claviercompositionen französischer Componisten kennen. Er soll die Prima der Michaelisschule mit dem Zeugnisse der Reife für die Universität verlassen haben, mußte jedoch, da ihm die Mittel zum Studiren fehlten, froh sein, 1703 als Geiger in sachsen-weimarische Dienste treten zu können. Es wurde ihm also nicht so gut wie seinem Vorgänger Schütz, seinem Zeitgenossen Händel, seinen eigenen ältesten Söhnen oder seinen Nachfolgern Doles, Hiller und Schicht, die sämmtlich das Glück hatten, eine Reihe von Semestern hindurch Universitäten zu beziehen. — Sein frühestes Verweilen in Weimar war nur von kurzer Dauer, denn bereits am 14. August 1703 ward der 18jährige Jüngling mit 73 Thalern Gehalt als Organist an die schöne „neue Kirche" in dem benachbarten Arnstadt berufen. Von hier aus machte er seinen von uns ebenfalls schon erwähnten zweiten Ausflug nach dem Norden, indem er, mit der bei künstlerischen Zwecken an ihm bereits bemerkten Energie, im Jahre 1705, nur um die Leistungen des großen Orgelspielers Buxtehude kennen zu lernen, zu Fuß von Thüringen nach Lübeck wanderte. Buxtehude fesselte ihn in so hohem Grade, daß er Arnstadts und seiner dortigen Pflichten fast vergaß und sich nach seiner Rückkehr dorthin einen Verweis wegen maßloser Ueberschreitung seines Urlaubes von seiner vorgesetzten Behörde gefallen lassen mußte. Derselbe, vom 21. Februar 1706 datirt, gewinnt ein noch höheres kunstgeschichtliches Interesse durch einen zugleich darin ausgesprochenen Tadel seines musikalischen Stils. Man wirft ihm unter Anderem vor: „Daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden." Man ersieht hieraus, wie sehr Bach damals schon außerhalb und über seiner Zeit stand und wie wenig die Mitlebenden im Stande waren, jene von Bach den Meistern Reinken und Buxtehude abgelauschten Künste, namentlich die Ausschmückung der Choralmelodie mit contrapunktischem, figurativem und imitatorischem Beiwerk in seiner musikalischen Bedeutung und oft wundersamen Schönheit zu würdigen. Der Gemeinde eines thüringischen Landstädtchens jedoch, die an Einfaches und Faßliches gewöhnt war, dürfen wir es wiederum nicht verargen, daß sie der geheimnißvollen und ihr die gewohnten und lieben Choralmelodien fast verhüllenden Tonsprache des Großmeisters noch keinen Geschmack abzugewinnen vermochte. Da die Rügen mit jener ersten Vermahnung keineswegs ihr Ende gefunden, so mochte Bach ganz zufrieden sein, durch seine 1707 erfolgende Berufung nach Mühlhausen weiteren Zwisten mit seinen Vorgesetzten aus dem Wege zu gehen. Doch ist noch zu erwähnen, daß er sich vor seinem Abgange von Arnstadt mit seiner Base Maria Barbara, der Tochter Michael Bach's, des Sohnes seines Großonkels Heinrich Bach, verlobt hatte, mit der

er am 17. Oktober 1707, da er schon Organist in Mühlhausen war, getraut ward. Aus dieser Ehe gingen sieben Kinder, darunter seine als Tonkünstler berühmt gewordenen Söhne Friedemann und Philipp Emanuel hervor. Doch auch in Mühlhausen war seines Bleibens nicht lange und erst nach seiner 1708 erfolgenden Berufung als Hoforganist an die Schloßkirche zu Weimar sehen wir ihn eine Reihe von Jahren, nämlich bis 1717, an ein und demselben Orte in amtlicher Stellung verbleiben. Hier ward er 1714 vom Herzog zum Concertmeister ernannt. Weit wichtiger aber ist, daß Weimar auch schon die Geburtsstätte mehrerer seiner seitdem unsterblich gewordenen Meisterwerke werden sollte. Daselbst componirte er nämlich noch vor dem Jahre 1712 die Kirchencantaten „Nach Dir, Herr, verlanget mich“, die Gmoll-Cantate „Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu Dir“ und die wundersame unter dem Namen Actus tragicus bekannte Es dur-Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, auf welche wir nochmals zurückkommen werden und als deren Entstehungszeit sich ziemlich genau das Jahr 1711 fixiren läßt. Wie uns dieses Werk Bach schon in seiner ganzen Größe zeigt, so auch die im Jahre 1714 zu Weimar geschriebene herrliche und herzinnige Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“, die, mit einer Sinfonie in C moll beginnend, mit einem herrlichen Schlußchor in C dur „der strahlenden Krone des Ganzen“ endet. Dieselbe ist für Chor, Soli, Oboe, 3 Trompeten, 4 Posaunen, Geigen, Bratschen, Orgel und Bässe gesetzt. Dem letzten, Weimar angehörenden Werke dieser Gattung dürften wir in einer 1717 zur 200jährigen Feier der Reformation geschriebenen Cantate des Meisters begegnen*). Bach trat in Weimar aber auch in ein näheres Verhältniß zu den Compositionen uns bereits bekannter italienischer Meister, indem er sich nach und nach eine Menge bedeutender Werke von Palestrina, Caldara, Lotti und Anderen eigenhändig copirte. Doch blieb er hierbei nicht stehen: er überträgt Violinconcerte des Vivaldi auf Clavier und Orgel; er weiß sich eine Copie der 1635 publicirten Fiori musicali des Frescobaldi, die auf seinen Stil einen bedeutenden Einfluß gewinnen sollten, zu verschaffen und entnimmt einem Thema von Legrenzi, sowie Geigensonaten von Corelli und Albinoni die Motive zu von ihm darüber componirten Orgel- und Clavierfugen.

Das Jahr 1717 gehört zu den merkenswerthen Jahren im Erdenwallen unseres Meisters; zunächst darum, weil er darin von Weimar nach Köthen berufen ward, dann aber auch aus dem Grunde, weil im Herbste 1717 zu Dresden das von Bach siegreich bestandene musikalische Tournier zwischen ihm und Louis Marchand, dem uns längst bekannten Hoforganisten Louis XIV., stattfand. Der von den Parisern verzogene eitle Franzose hatte sich nämlich darauf eingelassen, über jedes ihm gegebene Thema um die Wette mit Bach zu fantasiren. Rechtzeitig fand sich der Letztere zu dem geplanten Zweikampf im Hause des Ministers Grafen Flemming ein; da jedoch Marchand nicht erschien, sandte man nach seinem Gasthof, woselbst man erfuhr, daß der Herausforderer bereits in der Frühe mit Extrapost davon-

*) Es scheint nicht, wie früher angenommen ward, Bach's berühmte Cantate über Luther's „Ein feste Burg ist unser Gott“ gewesen zu sein, obwohl der größte Theil des musikalischen Inhaltes dieses wahrscheinlich erst 1730 (1739?) in Leipzig zusammengestellten Werkes einer noch in Weimar, und zwar 1716 auf den Sonntag Oculi componirten Cantate entnommen ist. Daher auch wohl der frühere Irrthum in der Datirung.

gefahren sei und das Weite gesucht habe, auf diese Weise bekennend, daß er sich Bach nicht gewachsen fühle. Dennoch ward Marchand von Friedrich August I. mit einem Geschenke von 100 Dukaten bedacht, während der deutsche Meister leer ausging.

Durch seine Berufung nach Köthen ward Bach Hofkapellmeister des daselbst residirenden und regierenden Fürsten Leopold. Derselbe war ihm ein sehr gnädiger Herr und gewährte ihm nicht nur eine sorgenlose Existenz, sondern auch hinreichende Freiheit in seinem künstlerischen Schaffen. War Weimar der Ort gewesen, wo er die ersten bedeutsamen Schritte auf der Bahn thun sollte, auf der wir ihn endlich zum größten Kirchencomponisten aller Zeiten emporsteigen sehen, und hatte er sich dort zu dem gewaltigen Organisten entwickelt, den selbst seine Zeitgenossen nicht umhin konnten anzustaunen, so überträgt Bach in Köthen den polyphonen Stil, in jener seiner höchsten Steigerung, die er selber ihm erst verliehen, aus der Vocal- und Orgelmusik auf die Clavier-, Kammer- und selbst schon Orchestermusik. So entstanden in seinem neuen Wirkungskreise seine sechs „Brandenburgischen Concerte", viele Suiten und eine Anzahl von Sonaten und Duos für Geige, Clavier, Flöte, Cello und Gambe; nicht weniger auch eine große Menge von Compositionen für Clavier allein, darunter namentlich seine französischen Suiten, auf welche die Couperins, obwohl er sie darin weit überflügelt, nicht ohne Einfluß geblieben; ferner seine zweistimmigen Inventionen, seine dreistimmigen Sinfonien und vor allem der erste Theil seines „Wohltemperirten Claviers". Dasselbe trug in dieser seiner frühesten Gestalt den Titel „Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besonderen Zeit Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach, p. t. Hochfürstl. Anhalt. Cöthenischer Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722." — Auch auf dieses Ehrfurcht gebietende unvergleichliche Werk, zwischen dessen erstem und zweitem Theil, der erst 1744 vollendet ward, eine Kluft von 22 Jahren liegt und das trotzdem wie ein aus einem Gusse hervorgegangenes Ganzes wirkt, kommen wir noch einmal zurück. In Bach's Köthener Zeit fällt endlich auch noch ein Trauerfall in seiner Familie. Der Meister, der bald der Vertraute und Liebling seines kunstsinnigen Fürsten geworden war, begleitete denselben im Sommer 1720 nach Karlsbad. Voll Verlangen, die Seinigen wiederzusehen, eilte Bach nach seiner Rückkehr in sein Haus; aber er fand nicht, was er suchte: seine Gattin weilte nicht allein nicht mehr unter den Lebenden, sondern war auch bereits begraben. Daß ihm dieser ihn treffende Schlag bis zu seiner Rückkehr völlig unbekannt geblieben, ist nur aus der Schwerfälligkeit und Langsamkeit der damaligen Verkehrsverhältnisse zu erklären. Anderthalb Jahre trauerte Bach als Wittwer, dann aber trat der 36jährige Meister in die zweite Ehe mit der 21jährigen Jungfrau Anna Magdalena, der jüngsten Tochter des herzoglich weißenfelsischen Hofmusikus Wülkens, die schon vor ihrer Verheirathung eine tüchtige Sopranistin gewesen zu sein scheint, jedenfalls aber als seine junge Frau seinen Unterricht genossen hat. Es geht dies sowohl aus dem ihr 1722 von unserem Meister gewidmeten „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin" hervor, welches 24 für sie von Bach's eigener Hand geschriebene leichte Clavierstücke enthält, als auch aus einem zweiten, in grünem Ledereinband mit Golddruck gebundenen und ihr

gewidmeten Buche mit der Jahreszahl 1725, welches für die damalige Zeit und für Bach's bescheidene Verhältnisse als ein Prachtgeschenk des liebenden Lehrers an die geliebte Schülerin gelten muß. Auch eine in dem letzteren enthaltene Anweisung zum Spielen bezifferter Bässe, sowie der Umstand, daß Bach die junge Gattin vielfach corrigirte Manuscripte von sich ins Reine schreiben ließ, liefern einen Beweis für die musikalische Anlage und Ausbildung Anna Magdalena's *). Es sei hier noch mitgetheilt, daß sich in dem zweiten der beiden seiner Frau gewidmeten Manuscriptbändchen Bach's, außer Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, Rondos, Polonaisen, Müsetten, Suiten und Märschen, auch das berühmte und weihevolle C dur-Präludium Nr. 1 des ersten Theiles des „Wohltemperirten Claviers" befindet, sowie die von dem Meister an Anna Magdalena gerichtete Arie:

„Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh'."

In solchem Zusammenhang wirkt auch die in dasselbe Bändchen von Bach geschriebene, obwohl nicht von ihm componirte liedartige Arie:

„Will du dein Herz mir schenken,
So fang es heimlich an.

als ein zartes und wahrscheinlich noch auf die Brautzeit sich beziehendes Liebesgeständniß.

Nicht allzulange nach seiner Wiederverheirathung, im Jahre 1723, ward Bach als Cantor an die Thomasschule zu Leipzig berufen, um dort bis an seinen Tod, nämlich die folgenden 27 Jahre, zu verweilen und zu wirken. So schwer es ihm geworden war, sich von Köthen und seinem Fürsten zu trennen, so ersehen wir doch die Gründe dazu sehr deutlich aus dem am 28. October 1730 an seinen früheren Mitschüler Erdmann gerichteten Briefe. Er sagt darin von seinem Wirkungskreise in Köthen: „Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Bernburgischen Princessin vermählete, da es denn das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zu mahle die neue Fürstin schiene, eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directori Musices und Cantori an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weßwegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen Favorabel beschrieben, daß endlich: zumahle da meine Söhne denen Studiis zu incliniren schienen: es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe." Leider sollten jedoch die äußeren Verhältnisse, in die der Meister hier eintrat, nur ganz bescheidene sein, so daß es

*) Die erwähnten beiden Bücher befinden sich in der kgl. Bibliothek zu Berlin, welche auch eine ganze Anzahl Copien Bach'scher Werke aus der Leipziger Periode von Anna Magdalena's Hand besitzt, darunter ein Violinconcert mit der Aufschrift: „Pars 2. Violoncello solo senza Basso composée par Sr. J. S. Bach. Maître de la Chapelle et Directeur de la Musique à Leipsic," écrite par Madame Bachen, Son Epouse.

ihm oft schwer ward, seine zahlreiche Familie, deren Umfang sich durch dreizehn in zweiter Ehe ihm geborene Kinder im Laufe der Zeit noch gewaltig steigerte, mit Ehren durchzubringen. Der Kampf um's Dasein für sich und die Seinen sollte ihm aber außerdem an der Pleiße noch durch ähnliche Zwiste mit seinen Vorgesetzten, wie er sie bereits in Arnstadt bestanden, verbittert werden und wenn dieselben auch hier weniger seinem Stil als Tonkünstler galten, so blieb doch die Kleinlichkeit, mit der ihn abwechselnd das Leipziger Consistorium und der Rath der Stadt bald als Lehrer und Kirchendiener maßregelten, bald seine ohnehin schon so beschränkten Einnahmen zu schmälern suchten oder in einzelnen Punkten bestritten, nicht minder empfindlich. Sein eigentlicher Gehalt als Cantor belief sich auf etwa nur 100 Thaler, alles Uebrige erhielt er aus „Accidentien", d. h. aus Einnahmequellen, deren Höhe zum größten Theil vom Zufall abhing. So heißt es in dem schon erwähnten Briefe an Erdmann: „Meine itzige Station belaufet sich auf etwa 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt." Dazu kam noch, daß der Meister sich hatte verpflichten müssen, an der Quarta und Tertia der Thomasschule auch Unterricht im Lateinischen zu ertheilen, außer für die Musik in der Thomaskirche auch für diejenige in der Nikolaikirche, dem zweiten größeren Gotteshause Leipzigs, einzustehen, bei feierlichen Acten in der Universität als deren akademischer Musikdirector mitzuwirken, sowie endlich die begabteren Schüler des Gymnasiums außer in den regelmäßigen Gesangsstunden, auch auf der Orgel, dem Clavier und der Geige zu unterrichten. Bedenkt man die Fülle dessen, was er trotz solcher Bedrängniß an unsterblichen Werken in Leipzig geschaffen, ohne nur die Genugthuung zu haben, dieselben mit hinreichenden Mitteln aufgeführt, anerkannt oder honorirt zu sehen, so muß man in den Ausruf Gumprecht's mit einstimmen: „Wenn irgend einer, so hat Bach im buchstäblichen Sinne ‚um Gottes willen' seiner Kunst gedient!" Da nun endlich auch der Rath der Stadt eine ihm von Bach unter dem 23. August 1730 eingereichte Denkschrift, in welcher er darlegt, daß man die Kirchenmusik habe verfallen lassen und daß etwas für deren Aufbesserung geschehen müsse, unberücksichtigt ließ, so schrieb der Meister an Erdmann in der Hoffnung, daß ihm der Freund in Danzig vielleicht eine bessere Stellung verschaffen könne: „In Leipzig bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthigt werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen." Doch sollte ihm in demselben Jahre 1730 in dem zum Rector der Thomasschule berufenen Professor Gesner ein Freund erstehen, der, wenn er auch die mißlichen und engen Zustände, zu deren Ertragung Bach in Leipzig verurtheilt war, nicht ändern konnte, doch, wo er es irgend vermochte, seine Partei ergriff und für ihn eintrat. Jedenfalls ergab sich unser Bach in das Unabänderliche, und das innige Familienleben, dessen er sich im Kreise der Seinen erfreute, scheint ihn, in Verbindung mit der warmen Anhänglichkeit und Verehrung manches seiner Privatschüler, gegen vieles von Außen

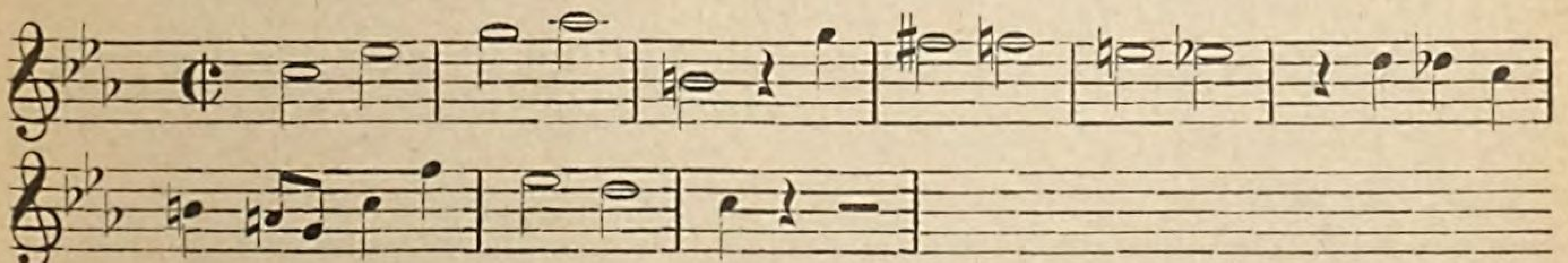
ihn Bedrängende gleichgültiger gemacht zu haben. So berichtet er an Erdmann aus Leipzig: „Mein ältester Sohn ist ein Studiosus juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein und der Knabe erstgebohrner 6 Jahr alt. In gesammt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kann, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singt, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.“

Den höchsten Trost für alles Ungemach und irdisch Unzureichende fand aber der Meister in der unerschöpflich im Inneren fließenden Quelle unvergänglicher Tongedanken, die Gott in sein Gemüth versenkt, sowie in der ihm eingeborenen Kraft, dieselben im idealsten Sinne zu entwickeln und in unvergänglicher Form der Nachwelt zu überliefern. Leipzig verdanken nicht nur nahe an 200 seiner Kirchencantaten ihre Entstehung, sondern er schuf daselbst auch im Jahre 1723 sein 5stimmiges Magnificat, führte 1724 zum erstenmal seine Johannespassion, sowie 1729 seine Matthäuspassion auf, componirte 1733 das Kyrie und Gloria, aus welchen später seine H-moll-Messe hervorging, schrieb 1734 zu den sechs, auf Jesus Geburt sich beziehenden Feiertagen (nämlich zu den drei Christtagen, dem Neujahrstag, dem Sonntag nach Neujahr und dem Epiphaniasfeste) die sechs, ihrer Idee nach als ein Ganzes aufzufassenden Festmusiken, aus denen sein Weihnachtsoratorium besteht, vollendete 1744 durch Hinzufügung eines zweiten Theiles sein „Wohltemperirtes Clavier“, übersandte 1747 Friedrich dem Großen das erste Heft seines ihm dargebrachten „Musikalischen Opfers“, das ebensowohl eine Anzahl von Clavierstücken wie Sätze für mehrere Instrumente enthält, schrieb als Cantor der Thomasschule seine „englischen Suiten“, seine meist begleiteten Concerte für ein oder mehrere Claviere, mehrere Concerti grossi, viele Orgel- und Orchesterwerke, sowie endlich das von seiner erstaunlichen musikalischen Combinationsgabe Zeugniß ablegende Werk „Die Kunst der Fuge“, dessen letztes Stück er nicht gänzlich mehr beenden sollte.

Kehren wir zu den von Bach in Leipzig verlebten Jahren zurück. Dieselben boten, abgesehen von den fortdauernden Conflicten zwischen ihm und einer ihn nicht begreifenden Mitwelt, welche seit der Ersetzung von Bach's Freund Gesner durch den ihm mißwollenden Rector Ernesti wieder in ihrer ganzen früheren Schärfe auftraten, nur wenig Abwechslung. Das darin von äußeren Vorgängen Nennenswerthe beschränkt sich auf von Zeit zu Zeit stattfindende kurze Besuche Bach's bei Verwandten und Freunden in seinem Stammland Thüringen oder auf kleine Berufsreisen im weiteren Umkreise Leipzigs, zu welchen man ihn, behufs Prüfung neuer, von Kirchen bestellter Orgelwerke oder frisch anzustellender Organisten und Cantoren einlud. Verschiedene Male sehen wir ihn auch auf dem Wege nach der Residenz seines sächsischen Kurfürsten. Er pflegte bei solchen Gelegenheiten, mit Bezug auf die nur durch ihre gefällige Cantilene wirkende italienische Oper Dresdens, zu seinem ältesten Sohne ironisch zu sagen: „Friedemann, wollen wir uns nicht einmal die schönen Dresdner Liederchen wieder anhören?“ — Daß er dabei aber auch ernstere Zwecke im Auge hatte, erfuhren wir bereits bei der im 18. Capitel vorliegenden Werkes erfolgten Besprechung seines Verhältnisses zu dem Dresdner Meister Zelenka, sowie aus den dort erwähnten Improvisationen, mit denen er sich auf der Orgel

vor den Mitgliedern der kursächsischen Capelle hören ließ. Mit einem 1733 an den Kurfürsten gerichteten Widmungsschreiben des Kyrie und Gloria seiner H-moll-Messe bezweckte er (wie man aus unserer Mittheilung des autographirten Originalschreibens ersieht) die Erlangung eines Hoftitels, und zwar, wie uns aus dem ganzen Zusammenhang der in Leipzig auf ihn einwirkenden Verhältnisse hervorgehen will, offenbar in der Hoffnung, durch eine solche Auszeichnung seines damaligen Herrn eine bessere Stellung jenen Männern gegenüber zu gewinnen, die als seine Vorgesetzten nicht aufhörten, ihn über jeden Quark zur Rede zu stellen. Erst 1736 erhielt er auf seine Eingabe eine Antwort aus Dresden, und ward in derselben seinem Wunsche, durch Verleihung des Titels eines kurfürstlich sächsischen Hofcompositeurs, endlich die lange vergeblich erwartete Erfüllung gewährt. Um diese Zeit sollte es dem Meister auch vergönnt sein, seinen ältesten Sohn in eine ehrenvolle Stellung einrücken zu sehen, indem Friedemann 1733 zum Organisten der Sophienkirche in Dresden ernannt wurde. Nicht allzulange darauf erhielt auch sein Sohn Philipp Emanuel ein festes Amt, da derselbe im Jahre 1740 zum Kammermusikus und Cembalist Friedrichs des Großen avancirte. Die Verheirathung endlich seiner ältesten Tochter Elisabeth Friederike mit einem so tüchtigen Tonkünstler, wie es sein Schüler Altnikol war, der 1748 auf Bach's Fürsprache die Organistenstelle an St. Wenceslai in Naumburg erhielt, mag unseren Meister ebenfalls nicht wenig erfreut haben.

In seinen letzten Lebensjahren sollte ihm noch eine besondere und von ihm tief und dankbar empfundene Auszeichnung zu Theil werden. Sein Sohn Philipp Emanuel, der ihm brieflich schon häufig von dem Interesse Friedrichs des Großen für ihn berichtet hatte, übermittelte ihm im Jahre 1747 eine directe Einladung des Königs nach Potsdam. Friedrich empfing Bach mit den unverkennbarsten Zeichen wahrer Hochachtung, indem er „alle Schranken der Hofetikette dem schlichten deutschen Meister gegenüber fallen ließ". Der König schickte sich eben zum Vortrag eines seiner Flötenconcerte an, als man ihm, wie gewöhnlich, die Liste der tagesüber angekommenen Fremden überreichte. Er hatte kaum einen Blick darauf geworfen, als er sich in freudiger Erregung mit den Worten an die um ihn versammelte Capelle wandte: „Meine Herren, der alte Bach ist angekommen!" Der König legte sogleich die Flöte bei Seite und Bach ward, indem ihm der Tausch seines Reiseanzuges mit einer Hoftoilette erlassen wurde, sofort nach Sanssouci beschieden. Nach einer freundlichen Unterhaltung Friedrichs mit seinem Gaste führte ihn der König, gefolgt von seinen Kammermusikern, durch seine Salons, um ihn die darin befindlichen sieben Silbermann'schen Flügel probiren und ihn darauf fantasiren zu lassen. Bei dieser Gelegenheit bat Bach seinen Gönner, ihm ein beliebiges Fugenthema zu weiterer Ausführung zu geben. Sofort improvisirte Friedrich das folgende Thema:



Unser Meister entwickelte dasselbe in einer so bewunderungswürdigen Weise, daß der hinter ihm am Claviere stehende König wiederholt ausrief: „Es gibt nur einen

Bach!“ Der große Tondichter selber aber war keineswegs schon mit sich zufrieden; er äußerte: das Fugenthema, welches ihm der König gegeben, gefalle ihm so gut, daß er dasselbe noch einer vollkommeneren Ausarbeitung unterwerfen und dem Könige zu Ehren in Kupfer stechen lassen werde. Am nächsten Nachmittag ließ sich Bach auf der Orgel der Heiligengeistkirche in Potsdam öffentlich hören und brachte den darauf folgenden Abend ebenfalls wieder bei Friedrich dem Großen zu, wobei der König den Wunsch aussprach, auch einmal eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen von ihm zu hören. Diesmal wählte sich Bach sein Thema selbst und setzte den Monarchen, der sich bei dieser Gelegenheit entschieden als ein Kenner erwies, durch seine unglaubliche Meisterschaft in abermaliges Erstaunen. Nach Leipzig zurückgekehrt, übersandte er das Friedrich dargebrachte und uns bereits bekannte „Musikalische Opfer“ und äußerte unter Anderem in dem dasselbe begleitenden Dedicationsschreiben, nachdem er vorher nochmals auf das „treffliche Thema“ zurückgekommen, welches der König geruht habe, „ihm auf dem Claviere vorzuspielen“, die charakteristischen Worte: „Ich machte mich sogleich anheischig, dieses recht königliche Thema vollkommener auszuarbeiten und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedenswissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß.“ *)

Bald nach seiner Rückkehr von Potsdam fingen zunehmende körperliche Leiden Bach und die Seinigen zu beunruhigen an. Anfänglich wollte der gegen sich selbst so strenge Meister solche Anfechtungen durch eine ihnen entgegengesetzte verdoppelte Thätigkeit bezwingen; das gewohnte Hausmittel wollte aber diesmal nicht verfangen. Ein sich mit seinem übrigen Zustand verbindendes und schon seit langer Zeit sich vorbereitendes Augenübel, das eine schwierige Operation nöthig machte, die leider mißglückte, führte seine völlige Erblindung herbei und nahm ihm die letzte Lebensfreudigkeit. Sein Muth, seine Geduld und sein fester Glaube an seinen Heiland wurden jedoch dadurch nicht berührt, und so sehen wir ihn noch kurz vor seinem Ende seinem Schwiegersohne Altnikol die Figuration des Chorals in die Feder diktiren: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“. Der Meister starb am 28. Juli 1750. In seinem Nachlaß fanden sich, außer einer für einen Privatmann ziemlich umfangreichen Musikaliensammlung und einer ebensowohl lateinische als erbauliche Bücher enthaltenden Bibliothek (darunter Luther's Werke allein zweimal), nicht weniger als 5 Claviere, eine große Anzahl von Geigen, Bratschen, und Violoncells, 1 Gambe, 1 Laute, noch verschiedene andere Instrumente, sowie wahrscheinlich auch die von ihm erfundene Viola pomposa.

Werfen wir nun noch einen flüchtigen Blick auf einige wenige Werke unter der unglaublich großen Zahl der Schöpfungen unseres Meisters. — Die Cantate „Gottes

---

*) Bach spricht hier, wie man sieht, von keiner Niederschrift des friedericianischen Themas durch den König, sondern sagt vielmehr ausdrücklich, daß der Monarch ihm dasselbe „vorgespielt“ habe, womit jedoch nicht ausgeschlossen ist, daß Friedrich sein Thema, ehe er an die Tasten ging, schon fixirt hatte.

pr. den 19. Aug. 1733.

Durchlauchtigster Churfürst,

Gnädigster Herr,

Ew. Königl. Hoheit überreiche in tieffster Devotion
gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wißenschafft,
welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unter-
thänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der
schlechten Composition, sondern nach Dero Welt be-
rühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzuse-
hen und mich darbey in Dero mächtigste Protection
zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und
bis daher bey denen beyden Haupt-Kirchen in Leipzig
das Directorium in der Music gehabt, darbey
aber ein und andere Bekränckung unverschuldet,
dieser weise auch iezuweilen eine Verminderung
derer mit dieser Function verknüpfften Acci-
dentien empfinden müßen, welches aber gänz-

Das Kyrie und Gloria der Hmoll-Messe begleitendes Dedikationsschreiben Joh. Seb. Bach's an den Kurfürsten Friedrich August von Sachsen.

Erste, mit Bewilligung Sr. Majestät des Königs von Sachsen, erfolgte Reproduktion des in der kgl. musikalischen Bibliothek zu Dresden befindlichen Originals.

lich verbleiben möchte, daferne Ew. Königl.
Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prædicat
von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen
zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths hohen
Befehl ergehen laßen würden; Solche gnädigste Ge-
wehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu
unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire
mich in schuldigsten Gehorsam, iedesmahl auff
Ew. Königl. Hoheit gnädigstes Verlangen, in Com-
ponirung der Kirchen Musique sowohl als zum
Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen,
und meine gantzen Kräffte zu Dero Diensten
zu widmen, in unaufhörlicher Treue verharrend

Ew. Königl. Hoheit

Dreßden
den 27. July
1733.

unterthänigst-gehor-
samster Knecht

Johann Sebastian Bach.

Zeit", welche überdies die besondere Aufschrift trägt: „Actus tragicus", ist der denkbar erhabenste Ausdruck jenes ergreifenden Wortes „Gedenke zu sterben", welches das Mittelalter, im Gegensatz zu dem heiteren „Gedenke zu leben" der Griechenzeit, den verbundenen Völkern der Christenheit zurief. Wie aber der, in Kreuzesform, dem Symbol des Erlösertodes, errichtete gothische Dom uns in seinem Inneren dasselbe Symbol abermals, hier jedoch in Verbindung mit dem Bilde des göttlichen Vermittlers und Ueberwinders alles Verweslichen erblicken läßt, und wie ein solcher Bau gleichsam mit tausend in den Weltenraum hinausweisenden Armen auf eine uns erwartende überirdische Heimath hindeutet, so auch Bach's unsterbliche Cantate. Nach einer feierlich weihevollen Introduction für Instrumente allein, Sonatina genannt, folgt in ernst freudiger aber schwungvoller Fassung der schöne Es dur-Chor: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", der, bei den frei fugirt behandelten Worten: „In ihm leben, weben und sind wir, so lange er will", durch beschleunigte Bewegung gewissermaßen die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der mit ihrem Schöpfer innig verbundenen und von Daseins- und Werdelust tausendfach erfüllten Welt herrlich malt. Mit dem Eintritte aber der im Adagio vorgetragenen Worte: „In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will", wird dies bewegte und lichte Bild plötzlich von den Schauern des Todes überhaucht. Dem schließt sich ein Solo-Tenor mit den eindringlich vom Tondichter erfaßten klagenden Worten an: „Ach Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen", deren Wirkung noch durch ein unablässig wiederkehrendes Motiv in einer obligaten Flöte, welches die Unabänderlichkeit der in der Natur waltenden ewigen Gesetze Gottes malt, erhöht wird. Und nun tritt, zu den von den Bässen imperatorisch ausgerufenen Worten: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben", der Tod gleichsam in Person an den zitternden Menschen heran, während jene seine Mahnung, durch den in tief ernster Haltung einfallenden Chor: „Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben", erst ihren weiteren Hintergrund erhält. In diese dunkelen Tonregionen aber, da Alles in Gedanken an Aufhören und Vernichtung zu versinken scheint, leuchtet es plötzlich wie helles, von Oben kommendes Licht hinein, indem die hohen Soprane, den sich steigernden Todesverkündigungen der übrigen Stimmen gegenüber mit fromm ergebener und in ihrem naiven Ausdruck himmlisch wirkender Zutraulichkeit zu singen beginnen: „Ja, komm Herr Jesu, komm!" Und nun gehen die tiefen Stimmen, die Vertreter des Schreckens, und jene rührenden Kinderstimmen, die an der Hoffnung und am Glauben festhalten, in ihrem ganzen ergreifenden Gegensatze nebeneinander her, bis uns der merkwürdige 5taktige Schluß dieses Chors das Ende des Menschen und die letzten Seufzer seiner sich von allem Irdischen losringenden Seele in geradezu dramatisch anschaulicher Weise malt. Die darauf folgenden Nummern, das unerschütterlich zutrauensvolle Alt-Solo: „In deine Hände befehle ich meinen Geist", das ihm folgende, wie aus der Verklärung hertönende und die Worte Christi zu dem neben ihm gekreuzigten Schächer wiederholende Baß-Solo: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein", dessen Melodie wie lindernder Freundeszuspruch wirkt und dem sich bald darauf die Choralstimme: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin," gesellt, sowie endlich der die Dreieinigkeit mit den Worten der großen Doxologie preisende und das Ganze abschließende Schlußchor krönen in würdigster Weise das herrliche Werk. — Ein ähnlich merkwürdiges Werk ist eine Trauer-

musik auf den Tod der sächsischen, aus dem markgräflichen Hause von Brandenburg-Bayreuth stammenden Kurfürstin Christiane Eberhardine, die 1697, als ihr Gemahl Friedrich August, um die Krone von Polen mit seinem Kurhut zu vereinigen, katholisch ward, ihrem lutherischen Glauben treu blieb. Daß sie hierdurch Bach's ganze Sympathie erwarb, bedarf keines Wortes. Zwar ward im Gottsched'schen Texte der Trauerode alles vermieden, was dem Landesfürsten Aergerniß geben konnte; umsomehr aber preist Bach die treue „Glaubenspflegerin" und der persönliche Antheil, den er an der Geschiedenen nahm, tritt schon ergreifend in dem ernst und bewegt klagenden, von Gamben und Lauten begleiteten Eingangschor seiner Trauermusik hervor. Originell ist auch das accompagnirte zweite Recitativ, in welchem das Orchester das Trauergeläute, das um den Tod der geliebten Fürstin im ganzen evangelischen Lande beginnt, eingehend malt, zu welchem Zwecke Bach das Ertönen der zuerst anfangenden kleineren und mittleren Glocken durch Flöten und Lauten, das der nachfolgenden größeren Glocken durch tiefere Instrumente und die in breiteren Taktmaaßen zuletzt einsetzenden Bässe darstellt. Auch hier also eine durch ihre reine Kindlichkeit ergreifende Naivität neben dem erhabensten Ausdrucke einer tief schmerzlichen Erregtheit! — Von anderen Cantaten seien, unter der kaum übersehbaren Fülle des auf diesem Gebiete von Bach geschaffenen Unvergänglichen, hier nur noch erwähnt die drei Sterbecantaten: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", „Liebster Gott, wann werd' ich sterben", und „Ich habe genug"; ferner die den himmlischen Frieden in fast pastoralen Tönen preisende Cantate „Du Hirte Israel's", nicht weniger die in den gewaltigsten Contrasten sich bewegende Cantate: „Ihr werdet weinen und heulen", sowie die in frommem Legendenton beginnende und die Wallfahrt nach Bethlehem schildernde Cantate: „Die Könige von Saba kamen dar", endlich auch die Cantaten: „Halt' im Gedächtniß Jesum Christ", „Bleib' bei uns, Herr, denn es will Abend werden", „Herr, gehe nicht in's Gericht", „O Ewigkeit, du Donnerwort" und „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig", in deren erstem Chorsatz die als cantus firmus eingeflochtene Choralstimme von hoher Wirkung ist.

Nächst der Cantaten haben wir der a capella componirten 4-, 5- und 8stimmigen Motetten zu gedenken. Die mehr oder weniger festgehaltene Grundform derselben ist ein breiter doppelchöriger Anfang, in welchem die beiden Chorgruppen einander antworten und steigern, gelegentlich zusammentreten und sich wieder scheiden, um zuletzt vereint in einen bewegt fugirten Satz einzulenken, über dessen Tonwogen sich die im Discant liegende Choralstimme wie der auf Felsen gegründete und allen Stürmen trotzende Leuchtthurm des Glaubens erhebt. In dieser Gestalt entwickelt sich z. B. die herrliche 8stimmige Motette: „Fürchte dich nicht". Nur wenig davon abweichend erscheint die Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied", welche, dem Charakter des durch sie umschriebenen 149. Psalms entsprechend, ihrem Andante sostenuto bereits ein Allegro vorhergehen, demselben aber auch ein solches folgen und in der Fuge sich sogar zu einem Vivace steigern läßt*). Ein paarmal auch schließt sich Bach's Motetten der Choral in seiner einfachsten kirchlichen Gestalt nochmals an, d. h. homophon behandelt, wenn auch 4stimmig gegliedert, gleichsam

*) Spitta bezweifelt die Echtheit dieser Tempobezeichnungen, die er Schicht zuschreibt.

als wolle der Meister die Erregung der vorhergehenden Sätze am Schlusse noch einmal in verwandter aber beruhigter Stimmung ausklingen lassen.

Den tiefen Inhalt und die überschwängliche Schönheit der beiden Passionen nach St. Johannes und nach St. Matthäus auch nur anzudeuten, fehlt uns hier der Raum. Wir beschränken uns auf die Bemerkung, daß sich beide unvergängliche Werke ihrem Geist und Ausdruck nach zu einander verhalten wie die Schöpfung des schwärmerischen in seine Ideale versenkten Jünglings zu dem Werke des gereiften gewaltigen Mannes, der uns über die charaktervolle dramatisch wirksame und objective Darstellung der aus seinem Inneren geborenen Welt ihn selber vergessen macht und welcher daher, gleich dem göttlichen Künstler, der, wie unser Schiller so schön sagt, sich bescheiden hinter der von ihm geschaffenen Natur verbirgt, mit seiner Person hinter seinem Werke verschwindet. Die Dramatik der fanatischen israelitischen Volkschöre, zu der wir in Heinrich Schütz die Anfänge erkannten, sehen wir hier zu einer Höhe gesteigert, die uns die Ereignisse, welche die Leidensgeschichte des Heilandes begleiten, in einer fast erschreckenden Anschaulichkeit vor Augen stellt und erleben läßt. Jesus aber offenbart sich hier dem Hörer in seiner ganzen, Irdisches und Ueberirdisches versöhnenden, milden Größe, d. h. in einer Auffassung seitens des Tondichters, welche ebenso frei von süßlich pietistischen, als finster orthodoxen Anwandlungen ist und uns in der göttlichsten Gestalt der Menschheitsgeschichte zugleich den wahren Menschensohn erkennen, lieben und anbeten lehrt. Bach's persönlicher Glaube war zwar, wie derjenige Luther's, ein felsenfester; aber zugleich auch wie der des großen Reformators: ohne Pharisäerthum und Ausschluß der Liebe. In seiner künstlerischen Auffassung des Heilandes steht Bach jedenfalls über allen einseitigen Standpunkten, weil nicht mehr auf den Zinnen einer bestimmten Partei, sondern auf der Höhe der gesammten Menschheit. Darum aber auch wird seine Wirkung auf fromme Gemüter stets die umfassendste sein, da sie allen Völkern, ohne Unterschied von Zeit und Bekenntniß, immer in gleicher Weise zugänglich bleiben wird*).

An einigen größeren Instrumentalwerken Bach's können wir nicht ohne noch einige weitere Worte vorübergehen. Unter Bach's Schöpfungen für Tasteninstrumente steht uns hier sein „Wohltemperirtes Clavier" im Vordergrunde. Dieses einzige Werk und die Sonaten Beethoven's sind die beiden Sammlungen von Tonstücken, von denen sich der echte Musiker ebensowenig jemals trennen sollte, als der katholische Priester von seinem Brevier. Wie der Letztere dort Gebete für jeden Abschnitt, jede Lage und jede Krise des Lebens findet, so giebt es keine Stimmung, keine Gemüthsverfassung und keine Erschütterung der Seele durch Schicksalsschläge, für die derjenige, welchem die Sprache der Töne erschlossen ist, nicht im „Wohltemperirten Clavier", sei es in einem seiner Präludien, sei es in einer der Fugen, den entsprechenden Ausdruck und die sein Inneres läuternde, das verlorene Gleichgewicht wiederherstellende

---

*) Bach's 1731 in der Leipziger Thomaskirche aufgeführte Marcus-Passion existirt nicht mehr. Wir wissen nur, daß der Meister in dieselbe auch fünf Sätze aus seiner oben besprochenen Gelegenheitscomposition, aus der „Trauerode" auf Christiane Eberhardine, aufgenommen hatte. Die bisher für apokryph gehaltene Lucas-Passion glaubt Spitta in Bach's Weimar'sche Zeit setzen zu dürfen.

Geistesnahrung fände. Dies ist bis in das Einzelste wahrzunehmen. Wem etwa das Herz schwer ist und wer Unersetzliches verloren hat, der lasse das B moll-Präludium des ersten Theiles des „Wohltemperirten Claviers" ertönen, und er wird fühlen, wie Bach mit ihm weint und ihn dennoch tröstet. Wem dagegen jener edle Muth, der alles an seine Ideale wagt, die Seele schwellt, der findet das Echo desselben in dem triumphirenden Präludium in D dur des zweiten Theiles des wundersamen Werkes, sowie eine noch höher gesteigerte Entschlossenheit in der darauf folgenden, mit heiligem Ernst und rastlosem Streben zu einem erhabenen, ersehnten Ziele sich emporkämpfenden Fuge. Wer aber zu dem süßen Murmeln eines krystallhellen Baches und unter dem sanften Rauschen heiliger deutscher Eichen weihevollen Träumen nachhängen oder dem Walten der All-Liebe in der Natur nachsinnen will, der versenke sich in das C dur-Präludium des ersten Theiles. Wer sich dagegen unter die ehrfurchtgebietenden Gewölbe und in den Pfeilerwald des Kölner Domes versetzen und die kühnen Thürme des Riesenbaues im Geiste abermals emporwachsen sehen will, der intonire die 5stimmige, sich ebensowohl in ihrem Ausdruck, als in ihrer Bewegung rastlos himmelan steigernde Cis moll-Fuge desselben Theiles. Und wem ginge nicht die naive und von den Grazien umspielte Fröhlichkeit auf, die in dem Cis dur-Präludium des ersten Theiles und in der dazu gehörigen Fuge, die uns mit ihrem sich einschmeichelnden melodischen Liebreiz ganz die strenge Kunstform vergessen macht, webt und waltet? — Doch, wohin würden wir gerathen, wenn wir so fortfahren wollten? — Genug, daß jede einzelne Nummer des „Wohltemperirten Claviers" der Ausdruck einer besonderen persönlichen Stimmung ihres Schöpfers ist. Durch eine solche ganz individuell gewordene Tonsprache aber hatte Bach die Instrumentalmusik, und mit ihr wiederum die Musik überhaupt, nicht nur zum erstenmal ganz und völlig von Allem emancipirt, was nicht unmittelbar im Gebiete der Tonkunst liegt oder in dieser seinen letzten Zweck findet, sondern er stellt sich uns auch unter seinen Fachgenossen als der erste Dichter in Tönen, als der erste wirkliche „Tondichter" dar. Denn bis zu Bach hin hatten wir es im Allgemeinen hauptsächlich mit „Tonsetzern" zu thun, deren künstlerischer Schwerpunkt in der Einordnung ihrer Kunst in den Dienst der Kirche, sowie in der Durchführung des von der letzteren gutgeheißenen strengen Tonsatzes zu suchen war, während das subjective Empfinden dieser Meister, dem unveränderlichen großen Ganzen der kirchlichen Gemeinschaft gegenüber, entweder zu verstummen hatte, oder in den Fällen, in denen wir dennoch schon einem individuelleren Fühlen begegneten, sich doch nur innerhalb gewisser, ihm durch das Zeitbewußtsein gezogener Grenzen zu regen wagen durfte. Und auch die vor Bach auftretenden italienischen Operncomponisten erheben sich nur selten (jedenfalls noch weit seltener, als die gleichzeitigen Kirchencomponisten) bis zu einem persönlichen Ausdruck in ihrer Kunst, sie bewegen sich vielmehr meist völlig auf dem Boden des in ihrer Zeit musikalisch Modischen und Conventionellen. Erst Bach, und zwar hauptsächlich der Instrumentalcomponist Bach, wagt jenem gesteigertsten lyrisch-musikalischen Ausdruck Sprache in der Kunst der Töne zu leihen, der in dieser, wie in der Dichtkunst, dann erst eintritt, wenn wir Selbstbekenntnisse des Dichters zu vernehmen, ihn uns sein eigenstes Wehe und Glück mittheilen zu hören glauben. Denn auch von Bach gilt Göthe's vom Dichter gesagtes Wort:

„Und wo der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab ihm ein Gott zu sagen, was er leide.“ —

Bemerkenswerth erscheint es noch, daß die meisten Clavierwerke Bach's, und unter diesen wiederum vor allen die Präludien und Fugen des „Wohltemperirten Claviers“, in Beziehung auf die Anforderungen an das Instrument, auf dem sie zu Gehör gebracht werden sollen, so geschrieben sind, als habe der Meister ahnen können, daß man dereinst Flügel besitzen werde, wie die des 19. Jahrhunderts, deren Klangfülle, sowie Fähigkeit zu singen und ausgehaltene Töne fortklingen zu lassen, doch erst den Ansprüchen, die Bach an den Vortrag seines Spielers stellen mußte, Rechnung trägt, während der durchschnittlich kümmerliche, spitze und rasch verfliegende Ton der Claviere aus dem Zeitalter, dem Bach selber angehörte, keine einzige seiner musikalischen Voraussetzungen erfüllte. Der Meister hat somit im „Wohltemperirten Clavier“ unsere heutigen Instrumente im Geiste schon anticipirt und so abermals einen Beweis dafür geliefert, in wie mannigfaltiger Weise das Genie seiner Zeit vorauseilt. Wenn wir nun unseren hier gegebenen Andeutungen über die Bedeutung des „Wohltemperirten Claviers“ noch Moritz Hauptmann's Worte anschließen: „Im temperirten Clavier sind doch Sachen, gegen welche alles winzig ist; im wunderbaren Reichthum der Combination wohl längst unbestritten, aber auch in der Tiefe des Ausdrucks“ — so dürfte der Leser hinreichend ahnen, was ihn bei einer Versenkung in das Studium des genannten unvergleichlichen Werkes erwartet.

Ehe er jedoch hierzu reif wird — und zwar sowohl als verstehend Genießender wie als Clavierspieler — muß er eine Vorschule innerhalb der Clavierwerke Bach's selber durchgemacht haben. Wir würden ihm zu dem Zwecke rathen, mit des Meisters 6 kleinen Präludien zum Gebrauche für Anfänger zu beginnen, diesen die zweistimmigen Inventionen, sowie die 15 dreistimmigen Sinfonien anzuschließen und sich von hier aus durch Spiel der französischen und englischen Suiten, welchem auch noch der „Clavier-Uebung“ erster bis vierter Theil anzureihen wäre, (ein Sammelwerk, welches 6 Partiten, unter ihnen die mit einer „französischen Ouvertüre“ beginnende D dur-Partita, ein italienisches Concert, Variationen, 4 Clavier-Duetten, Orgelchoräle und ein Orgelpräludium mit Fuge enthält) endlich zu einem Standpunkte aufzuschwingen, von dem aus das Studium des „Wohltemperirten Claviers“, sowie der größeren Toccaten, Fantasien, Concerte und einzeln componirten Fugen und Präludien erst erfolgreich werden würde*).

Unter Bach's Orchestermusiken gedenken wir hier nur seiner vier Orchestersuiten in C dur, in D dur (a), in D dur (b) und in H moll**). Das unter diesen Suiten von unsern königlichen Kapellen und Stadtorchestern am häufigsten in der Gegenwart aufgeführte Werk ist die herrliche, für Streichorchester, drei Trompeten, drei Oboen und Pauken geschriebene Suite in D dur, deren Sätze aus einem Air,

*) Es sei noch bemerkt, daß Bach von der zwischen 1731 und 1742 edirten „Clavier-Uebung“ nur den 1. bis 3. Theil numerirte, den 4. Theil dagegen ohne Nummer einfach als „Clavier-Uebung“ herausgab.

**) Spitta schlägt vor, diese Werke nicht Suiten, sondern, in Anknüpfung an die Kunstpfeifer des 17. Jahrhunderts, welche die von ihnen gespielten Tanzfolgen als Partien oder „Parthejen“ bezeichneten, Orchesterpartien zu nennen.

zwei Gavotten, einer Bourrée und einer Gigue bestehen. Die anderen Orchestersuiten besitzen jedoch durch ihre hohe Schönheit kaum ein minderes Anrecht auf Aufnahme in die Repertoire der Sinfonie-Concerte classisch gebildeter Orchester als jene bis jetzt vorzugsweise gespielte D dur-Suite. — Demnächst sei hier noch des Meisters höchst origineller, durchweg aus drei Sätzen bestehender sechs „Brandenburgischer Concerte" gedacht. Sie unterscheiden sich von den Concerti grossi ihrer Zeit sowohl durch eine vielfach andere formale Gestaltung, als durch einen freier gewordenen musikalischen Ausdruck. Ein solcher spiegelt sich auch in ihrer mannigfaltiger gearteten Instrumentirung. So begegnen wir beispielsweise im ersten Concerte, außer dem Streichquartett und einer Violino piccolo nebst Violone, noch 2 Hörnern, 3 Oboen, Fagott und Cembalo; so im zweiten Concert, außer dem Streichorchester, noch der Trompete, der Flöte und der Oboe u. s. w. Hochbedeutend sind auch Bach's Clavierconcerte mit und ohne Accompagnement anderer Instrumente, darunter drei Concerte für 2 Claviere, zwei für 3 und eines für 4 Claviere, letzteres eine Bearbeitung eines für 4 Geigen componirten Vivaldi'schen Concertes. Nicht weniger erwähnenswerth sind endlich seine 6 Sonaten für Cello allein, seine 6 Sonaten für Geige und für Clavier, seine Sonaten oder Partien für Geige allein, seine weltberühmte, ebenfalls für Geige allein componirte Chaconne, zu der wir, wie man sich erinnert, in Vitali's Chaconne das von Bach in Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks noch weit überholte Vorbild entdeckten und seine für Clavier geschriebene, nur dem in die Mysterien Bach'scher Kunst Eingeweihten sich ganz erschließende „chromatische Fantasie".

Daß der größte Virtuos auf der Orgel, den die Welt gesehen, auch ein fruchtbarer Componist für die Orgel gewesen, wird Niemand überraschen. Wir erwähnen unter den hierher gehörigen Werken Bach's nur seiner Choräle, Choralvorspiele, Choralpartiten, Fantasien, Sonaten, Toccaten, Präludien und Fugen. — Unter seinen kleineren Gelegenheitscompositionen sei hier noch seiner sogenannten Caffee-Cantate („Schweigt stille, plaudert nicht") und seines 1704 geschriebenen Capriccio auf die Abreise eines Bruders (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo) gedacht. Die uns in eine andere Zeit versetzende Ueberschrift der einzelnen Sätze dieses reizenden Werkchens lauten: 1) Arioso „Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten." 2) „Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen." 3) „Ein allgemeines Lamento der Freunde." 4) „Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann und nehmen Abschied." 5) Aria di Postiglione. 6) Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione.

Erwähnen wir zum Schluß noch einzelner, im Wesen und der Weltanschauung des Meisters begründeter besonderer Charakterzüge. Als einer derselben tritt seine gute Gesinnung als Deutscher hervor. So heißt es in seiner von 1730 datirten Eingabe an den Leipziger Rath: „Es ist ohnedem etwas Wunderliches, da man von denen teütschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, sofort ex tempore zu musiciren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret, ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern

läßet Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kan, üm sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden." —*) Wie ernst Bach es selbst schon mit dem Erlernen der Anfänge der musikalischen Theorie nahm, zeigen uns die Worte, mit denen er eine Anweisung zum Studium des einfachen vierstimmigen Satzes einleitet. Sie lauten: „Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Music, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleyer." Auch den Zug von Ironie, den das Bildniß des Meisters zeigt, sehen wir in seinem Leben, sei es in geistvoller, sei es in derber Manier, hervortreten. In der letzteren Weise äußert er sich gelegentlich eines 1749 vom Freiberger Gymnasialdirector Biedermann verfaßten Schulprogramms, in welchem ein von Biedermann beifällig erörtertes Citat des Plautus, des Sinnes, daß die übermäßige Pflege der Tonkunst die Jugend leicht zu einem zügellosen Leben verführe, des Meisters ganzen Zorn erregt hatte. Bach veranlaßte in Folge davon die Publication einer beißenden Kritik jenes Programms und meint in einem Schreiben an einen Freund, es dürfte durch die herausgekommene scharfe Replik „des Auctoris Dreckohr (eine grobe Anspielung auf Rector) gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden." — Als Freund einer guten Gottesgabe, sowie als sparsamer Hausvater giebt sich unser Meister in einem 1748 verfaßten Briefe an einen Thüringer Vetter, der ihm ein Fäßchen Wein verehrt hatte, zu erkennen. Bach schreibt, nachdem er sich für das Geschenk bedankt: „Es ist aber höchlich zu bedauern, daß das Fäßlein entweder durch die Erschütterung im Fuhr Werck oder sonst Noth gelitten: weiln nach deßen Eröffnung im hiesiges Ohrtes gewöhnlicher visirung, es fast auf den 3ten Theil leer und nach des visitatoris Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat; und also schade, daß von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpfflein hat sollen verschüttet werden. Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit dergleichen liqueur zu assistiren; So muß doch wegen übermäßiger hiesiger Abgaben es depreciren; denn da die Fracht 16 gr., der Ueberbringer 2 gr., der Visitator 2 gr., die Landaccise 5 gr. 3 Pf. und generalaccise 3 gr. gekostet hat, als können der Herr Vetter selbsten ermeßen, daß mir jedes Maaß fast 5 gr. zu stehen kömt, welches denn vor ein Geschencke alzu kostbar ist."

Die Manuscripte Sebastian Bach's zeigen, wie der nebenstehende autographirte Eingang von unseres Meisters Clavierfantasie nebst Fuge in C-moll darthut, eine kraftvolle und deutliche Handschrift. Doch sind seine Notenmanuscripte nicht immer so klar und über jeden Zweifel erhaben. Ich habe Autographen Bach's eingesehen, in denen manches geändert und gebessert war. Es ist dies vielfach schon allein eine Folge gewisser Umarbeitungen, Erweiterungen und Placirungen älterer Stücke in

---

*) Mit den in Dresden vom König „salariret" werdenden „Musici" sind die in der kursächsischen Kapelle damals vorzugsweise gut honorirten und am zahlreichsten angestellten Ausländer, in ihrem Gegensatz zu den schlecht bezahlten deutschen Musikern in Leipzig gemeint.

einem neuen Zusammenhange, welche Bach mit manchen seiner Tonsätze vornahm. Solchen abermaligen Bearbeitungen begegnen wir beispielsweise im ersten Theile des „Wohltemperirten Claviers“ in einer ganzen Reihe von Fällen, nämlich in den Präludien aus C dur, C moll, Cis dur, D moll und E moll, unter denen mehrere bei ihrer zweiten Bearbeitung bedeutende Erweiterungen erfahren haben.

Ehe wir von Bach scheiden, haben wir noch einen Blick auf seine bedeutendsten Schüler, auf seine beiden ältesten Söhne Friedemann und Philipp Emanuel zu werfen. Friedemann Bach, geboren 1710 zu Weimar, genoß den Unterricht seines Vaters, der von ihm viel in der Zukunft erwartete, sowohl im Clavier- und Orgelspiel, als in der Theorie und Compositionslehre. Zum Geiger bildete er sich bei dem damals in Merseburg lebenden nachmaligen Concertmeister J. G. Graun aus, Bruder des uns schon bekannten Karl Heinrich Graun. Nach Absolvirung der Thomasschule und der Leipziger Universität ward er 1733 Organist an der Dresdner Sophienkirche und 1747 Musikdirektor und Organist an der Marienkirche zu Halle, wo er jedoch nach zwanzigjährigem Verweilen sein Amt wegen seines Aergerniß hervorrufenden Lebenswandels aufgeben mußte. Seitdem zog er vagirend in Norddeutschland umher, um, nach längerem Verweilen in Braunschweig, Göttingen und seit 1774 auch in Berlin, in letztgenanntter Stadt 1784 als verkommenes Genie und mit Hinterlassung einer von ihm in's Unglück gestürzten Gattin zu enden. Friedemann hat also die auf ihn gesetzten Hoffnungen seines großen Vaters, namentlich als Mensch, nicht erfüllt, während sein großes Talent als Musiker, trotz seiner Trunksucht und seines an Liederlichkeit streifenden Lebenswandels, nicht ganz umzubringen war. Gehörte er doch zu den größten Orgelspielern und Fugisten seiner Zeit, war ein außerordentlicher Theoretiker und ein talentvoller Tonsetzer. Unter seinen Compositionen, von denen nur wenige gedruckt worden, die meisten aber lediglich als Manuscripte erhalten geblieben sind (die Berliner Bibliothek besitzt eine ziemliche Anzahl derselben) sind vorzugsweise zu erwähnen: seine zum Theil bedeutenden und einige zwanzig Nummern betragenden Kirchencantaten, seine mitunter recht interessanten Sonaten für das Cembalo, seine meisterhaften galanten Polonaisen für das gleiche Instrument, sowie endlich ein Concert für die Orgel mit zwei Manualen, welchem letzteren der alte Bach durch eine eigenhändige Copie das beste Zeugniß ertheilte. Der Sohn erkannte die ihm hierdurch widerfahrene Ehre durch die von ihm auf das betreffende Manuscript geschriebenen

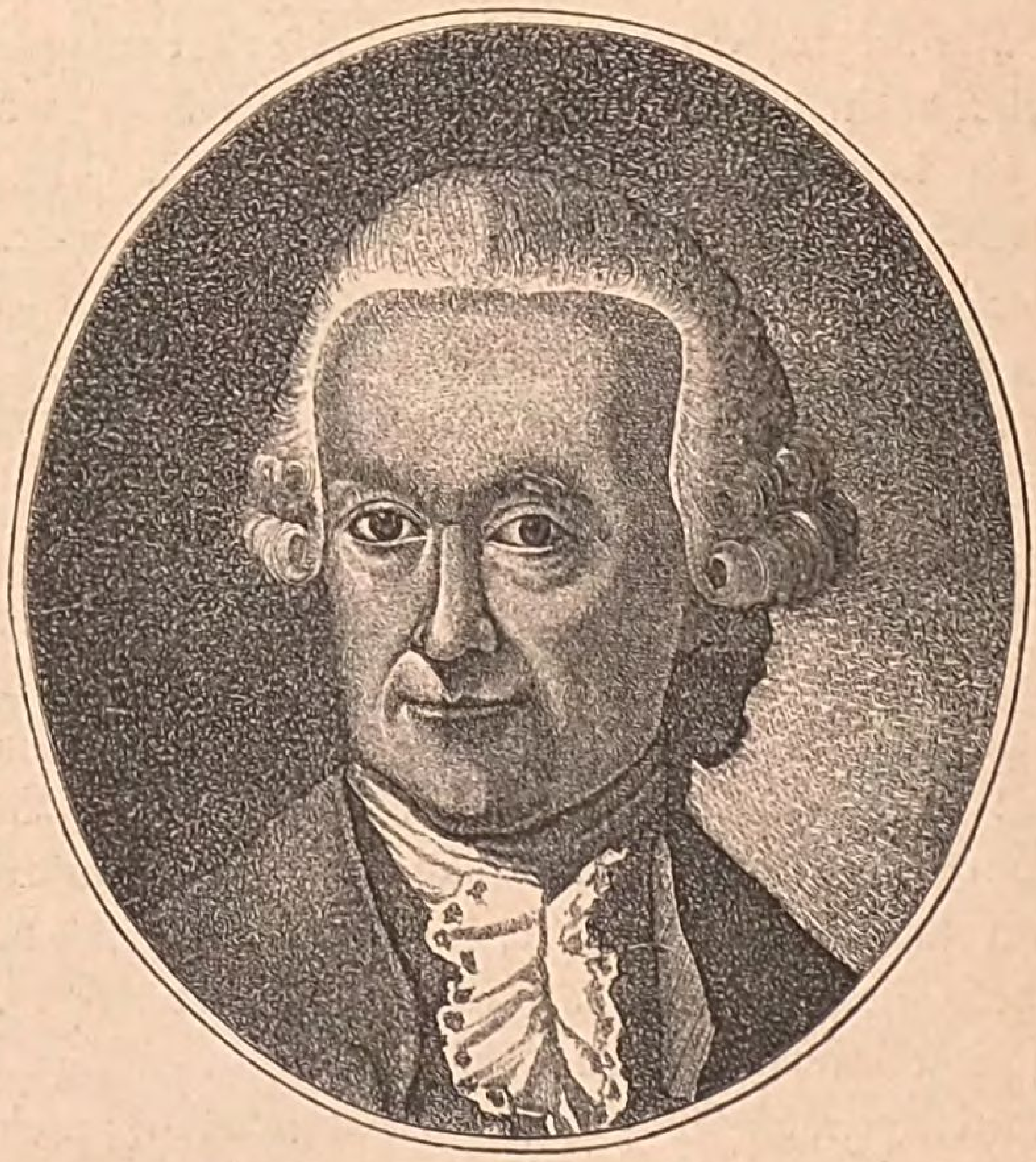


Fig. 233. Friedemann Bach.

Worte an: „Manu mei patris descriptum." Auch eine zur Feier von Friedrichs des Großen Geburtstag von ihm componirte Festcantate verdient noch der Erwähnung.

Mehr ungetrübte Freude, als Friedemann, sollte **Philipp Emanuel** seinem großen Vater bereiten. Auch dieser 1714 zu Weimar geborene Sohn Sebastian Bach's erhielt durch den väterlichen Lehrer, der ihn aber zum Juristen bestimmt hatte, seine musikalische Ausbildung. Nach Absolvirung der Leipziger Universität sattelte der junge Jurist jedoch in Frankfurt an der Oder um, indem er sich hier mit ganzer Seele der Musik wieder zuwendete. So begegnen wir ihm schon 1740 als königlichem Kammermusiker und Cembalist in Berlin, 1767 erhielt er Telemann's Stelle als Kirchenmusikdirector zu Hamburg, sowie bei seinem Scheiden von Berlin zugleich den Ehrentitel eines preußischen Hofkapellmeisters. Von allen Nahrungssorgen durch die einträgliche Hamburger Stelle befreit, beendete er sein im Ganzen durchaus geordnetes und glückliches Dasein in der alten Hansestadt hochbetagt im Jahre 1788. Eine Selbstbiographie Philipp Emanuels findet sich in Burney's „Tagebuch einer musikalischen Reise" (Leipzig 1772, 3 Bde.). Da er ein äußerst fruchtbarer Componist gewesen, so hinterließ er eine große Anzahl von Kirchencompositionen, nicht weniger als etwa 200 Solostücke, unter denen seine den **Sonatenstil** unserer classischen Großmeister in bedeutungsvoller Weise mit vorbereitenden **Claviersonaten** und **Rondos**, sowie seine etwa 50 Clavierconcerte obenan stehen und schrieb überdies ein mit Beispielen versehenes ganz vortreffliches Lehrwerk, betitelt: „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen". Seinen Verdiensten um die höhere Entwicklung des **Sonatenstils** hat Joseph Haydn durch seine bekannten allzubescheidenen, wenn auch für Bach's zweiten Sohn schmeichelhaften Worte ein unvergängliches Denkmal gesetzt: „Was ich weiß,

Fig. 234. Carl Philipp Emanuel Bach.

habe ich dem Philipp Emanuel Bach zu verdanken.“ Unter seinen größeren Vocalwerken sind 20 Passionsmusiken, ein „Heilig“ für zwei Chöre, Oboen, Trompeten und Pauken, eine Ramler'sche Cantate, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, sowie das Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“ hervorzuheben. — Beide hier näher besprochenen ältesten Söhne Bach's fallen mit ihrem Wirken noch in die Mitte und zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, d. h. in die Blüthen-Epoche des musikalischen Zopfstils. Höchst interessant ist es nun, zu bemerken, in wie viel stärkerem Grade Friedemann und Philipp Emanuel Bach, obwohl sie doch jüngere Meister waren, vom musikalischen Zopf ihrer Zeit beeinflußt wurden, als ihr ein Vierteljahrhundert und darüber älterer Vater. Es ist dies einer der Fälle, an denen uns die in der Kunst zwischen dem Genie und dem Talente gähnende Kluft in gleicher Weise ersichtlich, sowie die besondere Qualität beider Geistestypen in ähnlicher Weise klar wird, wie an den Gebrüdern Haydn, von denen auch der talentvolle Michael Haydn ein Vertreter des Zopfes war, während sich der geniale Joseph Haydn zu den reinen Höhen der Classicität erhob.

Unter den Söhnen Bach's aus zweiter Ehe gedenken wir noch des 1732 zu Leipzig geborenen Christoph Friedrich, welcher, seiner Anstellung als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg halber, auch der „Bückeburger Bach“ genannt wird. Er zeigte als Mensch viel von den herrlichen Charakteranlagen seines großen Vaters, stand jedoch als Componist bedeutend hinter seinen älteren und weit begabteren Stiefbrüdern zurück. Wieder musikalisch begabter als Christoph Friedrich stellt sich uns Sebastian Bach's 1735 zu Leipzig geborener jüngster Sohn, Johann Christian, dar, der, weil er mit seiner Frau, der Italienerin Grassi, Primadonna an der Londoner italienischen Oper, als Kapellmeister von Mailand nach London übersiedelte, auch der englische Bach genannt wird. Leider fehlten diesem Sohne unseres Großmeisters alle die Eigenschaften des Geistes und Herzens, die seinen Vater zierten. Er war dem verflachten musikalischen Modegeschmack seiner Zeit und nicht weniger dem Wein, den Frauen und dem Spiel bis zum Uebermaaß ergeben, weshalb er auch der Lehre seines älteren Bruders Philipp Emanuel früh entlief. Es ist unter diesen Umständen zu verwundern, daß er neben seinen dem Zopfstil angehörenden italienischen Opern überhaupt noch einige Kirchenwerke hinterlassen, die an die Schule mahnen, aus der er hergekommen. Mit Gluck theilt er das Verdienst, einige der allzu häufigen Wiederholungen der großen Opern-Arie beseitigt zu haben; im Uebrigen aber zeigt er jedoch nichts von dem reinen und hohen künstlerischen Wollen dieses Großmeisters. — Von Sebastian Bach's Schülern seien, außer den schon früher erwähnten, hier noch Gottfried August Homilius (1712 bis 1785), ein trefflicher Organist und Componist kirchlicher Vocalwerke, sowie Joh. Ludwig Krebs (1713 bis 1780), unseres Meisters Lieblingsschüler und Hoforganist zu Altenburg, genannt. Von Letzterem meinte Bach scherzend: der sei der einzige Krebs in seinem Bache!

Der im linken Flügel der Thomasschule belegenen Cantorwohnung, in welcher Sebastian Bach so lange in Leipzig gehaust, droht ein baldiger Abbruch. Wir fühlten uns um so mehr verpflichtet, eine Erinnerung an dieselbe durch eine Abbildung, wie nebenstehend geschehen, festzuhalten. Dem Autor war es noch vergönnt, theoretischen Unterricht in den noch der Promenade hinausgelegenen stillen

Räumen der alten Amtswohnung des Meisters, bei dessen zweitletztem Nachfolger im Cantorat, dem würdigen Moritz Hauptmann, zu erhalten. Wenn er sich der Eindrücke erinnert, die ihm damals das in der Cantorei hängende Oelbild Sebastian Bach's, die Gedanken an den großen Mann, der in diesen Zimmern gelebt, die nahen Glockenschläge der benachbarten Thomaskirche, an der Bach so lange gewirkt und das jeweilige Ertönen Bach'scher Motetten, die ein Präfect mit den Chorschülern an gewissen Tagen übte, in der Seele hervorriefen, so beklagt er, daß die heutige Jugend solcher unmittelbaren Anknüpfungen an eine historisch bedeutsame Localität in Zukunft entbehren wird.

Wir scheiden von Bach, indem wir seine, die gesammte Tonkunst angehende künstlerische Größe noch einmal in ein paar Worte zusammenfassen. Bach entwickelte aus dem contrapunktisch behandelten altfranzösischen Chanson und allem, was sich diesem auf gleichem Felde bis zu den von Luther so hochgehaltenen Motetten Senfl's hin anschloß, endlich die evangelische Choralmotette, d. h. die Motette in jener reinsten und vollkommensten Gestalt, in welcher sie sich vor seiner Zeit höchstens einmal bei einem seiner Onkel oder Großvettern vorfindet. Er steigerte den schon („Fuga") genannten Kanon der Altniederländer und die diesem sich anschließenden Ricercaten der großen venezianischen und römischen Organisten des 16. und 17. Jahrhunderts, in Verbindung mit verwandten ihm aus Swelinck's Schule kommenden Anregungen zu der modernen, nicht wieder erreichten Sebastian Bach'schen Fuge. Er krönte die Messen einer, ein halbes Jahrtausend umfassenden und fast ausschließlich der katholischen Kirchenmusik dienenden niederländischen und italienischen Vorgängerschaft durch ein Werk, das sich zu den früheren Werken gleicher Gattung etwa so verhält, wie der Kölner Dom zu allen übrigen gothischen Kirchen, die seiner Größe und Majestät gewissermaßen nur als Folie dienen. Er verlieh ferner den Mysterien der Franzosen und den Passionsspielen der Deutschen ihren letzten denkbaren künstlerischen Abschluß, sowie ideale Verklärung in seiner Matthäuspassion, und schuf endlich der modernen Tonkunst, sowohl durch seine Hineintragung einer persönlichen Auffassung

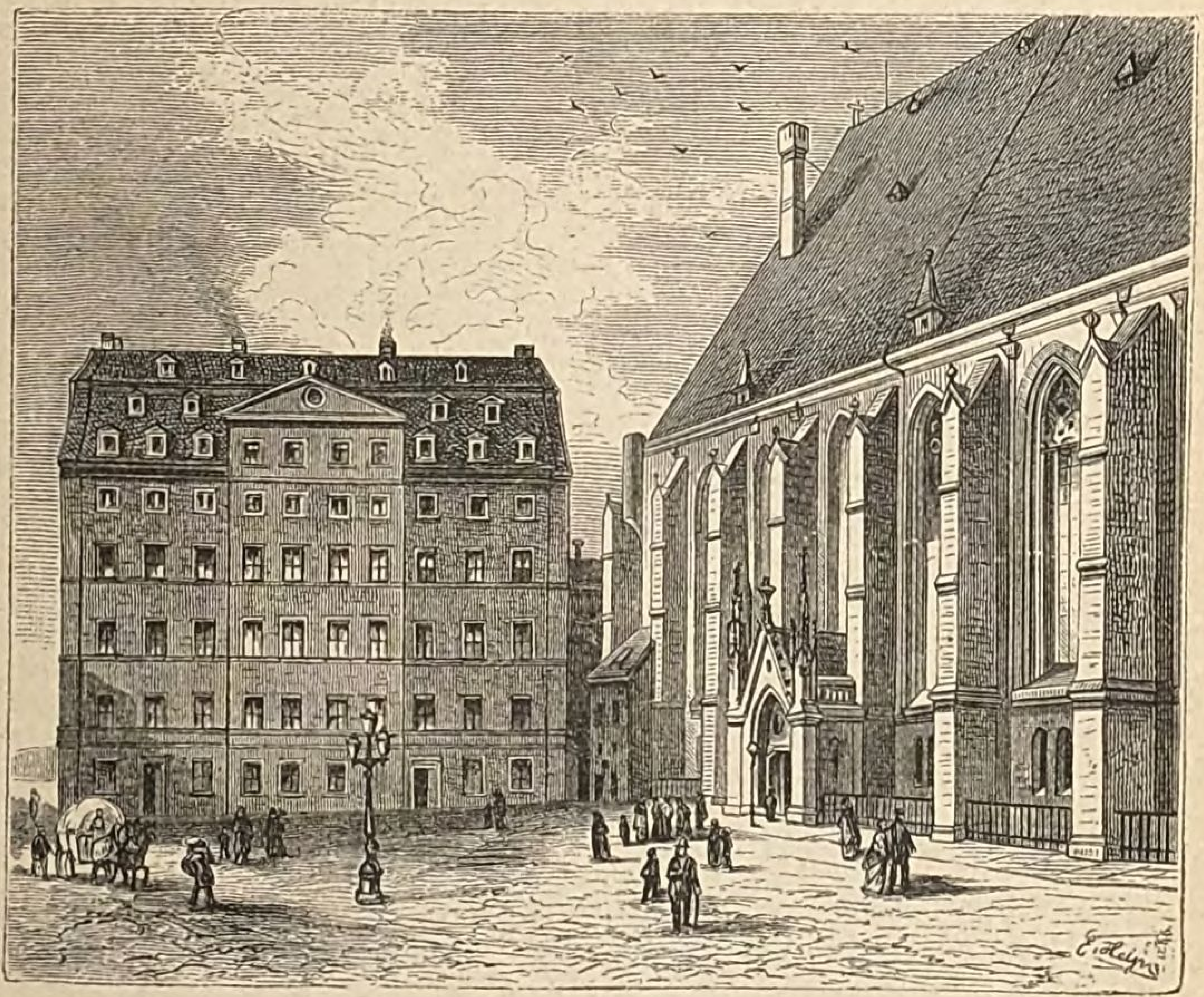


Fig. 235. Thomasschule in Leipzig.

der Religion in die Kirchenmusik, als in noch höherem Grade durch seine, in der Instrumentalmusik vollbrachte völlige Emancipation der Musik von ihren Schwesterkünsten und vom bürgerlichen Leben, den Boden, auf dem wir heute noch Alle stehen und auf dessen Bahnen die musikalische Jüngerschaft bis in eine Zukunft hinein, deren Ende nicht abzusehen ist, fortwandeln und weiterstreben wird.

Einundzwanzigstes Capitel.

Georg Friedrich Händel.

Man könnte fragen, warum wir Händel, obwohl er einen Monat vor Seb. Bach geboren ward, erst als den zweiten unter den Heroen der Genieperiode deutscher Tonkunst aufführen. Zunächst bestimmen uns hierzu innere Gründe. Als den wichtigsten derselben möchten wir anführen, daß Händel, obwohl auch seine künstlerische Persönlichkeit auf das reichste mit der Vergangenheit verflochten ist, sich doch nicht in so directer Weise, wie Seb. Bach, als die letzte Consequenz einer fast tausendjährigen Entwicklung der Tonkunst auf ein und dasselbe bestimmte Ziel zu darstellt. Händel erscheint weder in gleicher Art als deren Spitze, noch liegt hierin gerade das Wesentlichste seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung. Er schreitet vielmehr schon weiter in die mit Bach begonnene musikalische Neuzeit hinein, als dieser, da er seine Kunst, die während des ganzen Mittelalters hauptsächlich die größeren Formen der musikalischen Lyrik, wie sie in der Kirchenmusik erblüht waren, entwickelte, mit einer neuen Gattung, mit der musikalisch-epischen oder vielmehr mit dem musikalischen Epos beschenkte, das bis dahin wohl vorbereitet, aber keineswegs schon zu einer mustergültigen classischen Kunstform ausgebildet worden war.

Dürfte schon allein durch das im Vorstehenden Gesagte die von uns beliebte Reihenfolge, nach der wir Bach seinem Landsmann Händel vorauswandeln ließen, gerechtfertigt erscheinen, so haben wir uns nunmehr einem anderen und noch wichtigeren Punkte in der Beurtheilung unseres Meisters zuzuwenden. — Bach und Händel waren nämlich nicht allein Zeitgenossen, sondern auch die beiden gewaltigsten Meister, die die protestantische Tonkunst seit Luther hervorgebracht. Sie erscheinen aber in dieser Verbindung nicht nur als Dioskuren, sondern vielfach auch als geistige Antipoden. — Aus vergleichenden Lebensbeschreibungen wissen wir, daß sich das Charakterbild eines großen Mannes am deutlichsten an dem Gegenüber einer gleich bedeutenden Persönlichkeit abhebt, und zwar selbst dann noch, wenn diese einer anderen Zeit und Nation angehört. Noch mehr ist dasselbe der Fall, wenn beide Männer überdies durch gleiches Volksthum und Zeitalter verbunden sind. So werden wir uns der besondersten Wesenheit Goethe's und Schiller's erst an ihrem Gegensatze völlig bewußt. Aehnliches gilt von den großen Italienern des Cinquecento. Wie uns aber ein Plato erst einen Aristoteles, ein Rafael einen Michelangelo ganz verständlich macht, so verhält es sich auch in dem uns hier beschäftigenden

Falle. Auch Bach und Händel fordern zu einem Vergleiche auf und auch sie lassen hierbei ihre Geistesnatur, und zwar ebensowohl durch das, was Beide verbindet, als durch das, was Beide trennt, erst völlig hervortreten.

Zu den vielen unsere Meister verbindenden Momenten gehört, daß sie beide Lutheraner, Deutsche, ja sogar Glieder desselben deutschen Stammes, des thüringisch-sächsischen, waren. Der Zeitabschnitt demnächst, den sie als Genossen ein und derselben geschichtlichen Epoche durchmessen, zählt zu den ausgedehntesten, da beide Tondichter 65 Jahre im Leben nebeneinander gestanden und ihr Altersunterschied nur 27 Tage betragen hat, indem dieselben in gleicher Weise im Jahre 1685 — Händel am 23. Februar, Bach am 21. März — das Licht der Welt erblickten. Beide Männer gehören ferner zu jenen Geistesheroen, durch die das deutsche Volk, nach seiner innerlichen und äußerlichen Verwüstung durch den dreißigjährigen Krieg, zuerst wieder seine abermalige Antheilnahme an der gemeinsamen Culturarbeit der Völker Europa's bethätigte. Mit Dürer, Peter Vischer, Kopernikus und Kepler hatte unsere Entwicklung vor und während des Beginnes jenes drei Jahrzehnte andauernden Vernichtungskampfes abgeschlossen; mit Leibnitz, Andreas Schlüter, Seb. Bach und Händel hob sie nach dessen Beendigung in einem höchsten Sinne wieder an. — Auch die Thatsache, daß Bach und Händel die unübertroffensten Meister der Polyphonie sind, die Deutschland (und — was Bach anbetrifft — sogar die Welt überhaupt) hervorgebracht, verknüpft Beide auf das Innigste. In gleicher Weise verbindet sie der Ruhm, die beiden gewaltigsten Organisten des 18. Jahrhunderts gewesen zu sein, sowie der geniale Instinct, mit dem sie schon in jugendlichen Jahren nach anderer Geistesnahrung, als dem musikalischen Zopf ihrer Zeit griffen. Die protestantisch-politische Weltanschauung endlich, die Beiden gemeinsam gewesen, befähigte Händel, jene Freiheitsliebe, die ihm in England als ein Erbtheil der Bewohner der brittischen Insel entgegentrat, zu der seinigen zu machen, während sie aus Bach einen warmen Anhänger Friedrichs des Großen werden ließ, in welchem unser Meister nicht nur den nationalen Helden, sondern auch den mächtigsten Beschützer des evangelischen Glaubens auf dem Continente verehrte. Betrübend ist's, daß sich so vielfachen inneren Berührungen auch noch die traurige äußere anreiht, daß beide Meister im Alter erblindeten.

Den bisher aufgezählten Eigenschaften und Beziehungen, die Bach und Händel eng verbanden, stehen nun aber ebenso gewichtige sie trennende Momente, sei es in ihrer Anlage, sei es in ihrem Charakter und Lebensgange, gegenüber.

Bach's Welt war eine innerliche, darum strebte er vorwaltend nach einer Einkehr in die Tiefe des eigenen Gemüthes; Händel dagegen hielt seine Blicke der Welt außer ihm zugewandt, die er erst durch Wiederspiegelung in der eigenen Seele künstlerisch verklärte. Etwas von dieser Gegensätzlichkeit beider Meister zeigt sich schon in ihrem Aeußeren. Das tiefliegende Auge Bach's verräth uns die Erlebnisse und Erfahrungen eines grübelnden, aus dem Abgrunde des eigenen Herzens Schätze zu Tage fördernden Geistes. Händel's frei und offen in die Welt gerichteter Blick, noch erhöht durch das Hervortreten der Augäpfel (welche bei Bach umgekehrt wie in schmalen tiefen Nischen ruhen), läßt uns eine ungewöhnliche, nach außen gerichtete Thatkraft, ein rasches, entschiedenes Auffassen der Dinge und Theilnahme an Ereignissen ahnen, die die reale Welt bewegen. Dem entsprechend,

führt auch Bach das stille zurückgezogene Leben eines schlichten deutschen Cantors, während wir Händel bald in Italien und Deutschland, bald in England und Irland finden, überall in die musikalischen Verhältnisse seiner Zeit activ eingreifend und seinen Gegnern kampfbereit entgegentretend. Rügen, wie sie sich der bescheidene Bach, in dem stillen Gefühl seiner inneren Ueberlegenheit, von philiströs beschränkten Vorgesetzten gefallen ließ (gleichviel, ob er sich dagegen zuweilen mit Hartnäckigkeit vertheidigte), würde Händel's hochgesteigertes Selbstgefühl und leicht auflodernder Zorn überhaupt nicht geduldet haben. Er hätte solchen Behörden sofort den Stuhl vor die Thür gesetzt; d. h. sein Widerstand gegen dieselben würde sich nicht, wie bei Bach, auf ein zähes Festhalten an seinem Rechte beschränkt, sondern in herausfordernde kühne That umgesetzt haben. Dagegen wiederum bedurfte Bach in seinem Gemüthe nicht der Anerkennung weiterer Kreise oder der gesammten Zeitgenossenschaft, um sich in sich befriedigt zu fühlen, während Händel der Beifall der Menge, ja der eines ganzen Volkes Bedürfniß war und blieb.

Eine weitere Gegensätzlichkeit der Geistesnatur beider Männer lag darin, daß der Eine vorwaltend Lyriker, der Andere vorwaltend Epiker war. Die epische und die lyrische Gattung sind die beiden ursprünglichsten und ältesten, aber auch die beiden gegensätzlichsten Stilformen, die denkbar. Sie verhalten sich etwa so zu einander, wie Homer zu den Psalmen. Darum ergänzen sie jedoch einander zugleich wie Mann und Weib, wie Erfassen und Empfinden, Handeln und Sinnen, Darstellung und Betrachtung. In derselben Weise nun ergänzen sich Händel und Bach; da aber sowohl Händel's Realismus als Bach's Idealismus objectiver Natur sind, d. h. da sowohl der Eine als der Andere von der seinem Wesen abgewandteren Richtung des Menschengeistes immer noch so viel wahrnimmt, daß er nicht der Einseitigkeit verfällt, so vermag Händel gelegentlich fast so fromm wie Bach zu sein und wiederum Bach gelegentlich fast ein ebenso trefflicher Darsteller und Erzähler wie Händel zu werden, wenn auch ein solches Heraustreten aus Beider eigentlichster Natur zu den Ausnahmefällen in ihrem künstlerischen Schaffen gehört und auch bei Beiden gewöhnlich in anderer Verbindung erscheint oder anders motivirt ist, als bei ihrem geistigen Gegenüber.

Händel zeigt sich durchschnittlich von heroischer Stimmung erfüllt. Er ist der Heldensänger und zugleich auch der Sänger der Liebe, denn wo Mars ist, da ist auch Venus. Bach dagegen ist vorwaltend von tief religiöser Stimmung durchdrungen. Er ist vor Allem der Sänger des Gekreuzigten sowie zugleich des die Welt erfüllenden Göttlichen in seiner Allgemeinheit, nicht weniger aber auch der Verkündiger der allgegenwärtigen Liebe Gottes, wie sie im menschlichen Gemüthe und im Universum waltet und wirkt. — Händel ferner ist volksthümlich im höchsten Sinne; Bach nicht eigentlich populär, sondern nur einer auserwählten Gemeinde zugänglich. Darum eignen sich Händel's Werke vorzüglich zu Aufführungen bei großen Musikfesten, denn sie muthen Jung und Alt an, und wie sie auf massenhafte Chöre berechnet sind, so wollen sie auch wiederum auf Massen wirken. Bei manchem Bach'schen Werke dagegen möchte man dem Musicirenden zurufen: „Wenn du aber beten willst, so geh' in dein Kämmerlein!“ Bach erschließt sich überdies in seiner ganzen Größe und Tiefe nur Solchen, die sich's nicht verdrießen lassen, mit ernstem Bemühen in die geheime Werkstatt seines Schaffens einzudringen, um daselbst einen

Blick in die Wunderwelt seines Tönebaues zu gewinnen; Händel aber ist nicht nur in England, sondern auch bei uns in Deutschland in aller Mund. Melodien von Chören, wie „Trinken ist der Krieger Labsal“ aus dem Alexandersfest, oder wie „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleichwie ein Hirt“ aus dem Israel, kann man in Rheinpreußen und Altengland, wo der Meister, durch ihn feiernde und jährlich wiederkehrende Musikfeste völlig in's Volksbewußtsein übergegangen, von jungen Leuten und Kindern selbst auf der Straße hören. Und auch schon in Italien hat Händel, wenn auch hier vorerst nur auf Einzelne, in gleichem Sinne zu wirken begonnen. So äußerte der italienische Dichter Bergér in Turin schon im Jahre 1851, also noch vor der Einigung Italiens, gegen den Autor: „Wenn unser Vaterland dereinst frei sein wird, feiern wir Italiens Ehrentag in Rom. Und wenn wir dann dem Helden, der unsere Feinde überwand, vereint das Geleite nach dem capitolinischen Hügel geben, wollen wir Alle in Händel's unsterbliches Triumphlied einstimmen: ‚Seht, er kommt mit Preis gekrönt!‘“ — Solchen Beispielen gegenüber, die wir in's Unendliche vermehren könnten, existirt nur eine äußerst geringe Anzahl Bach'scher Tonsätze, die eines ähnlichen sofortigen Erfolges auf größere Kreise sicher wären. Meist sind sie hierzu nicht einfach und volksthümlich-melodiös genug gehalten. Im Uebrigen will Bach's Muse von uns gesucht und umworben sein, ehe sie uns eine Annäherung gestattet. Ist doch dem Meister selber sein Schaffen niemals ein eigentliches Musiciren gewesen, sondern ein Vertiefen in göttliche Geheimnisse oder ein Zwiegespräch mit seinem himmlischen Vorbilde und Freunde, dem Heiland.

Händel schreibt sowohl für Chöre wie für Solostimmen musterhaft sangbar und wirkungsvoll und opfert lieber eine geistreiche polyphone Combination, als daß er seinen Hörern dunkel oder unverständlich werden möchte. Darum waltet bei ihm auch im Allgemeinen die Consonanz und eine klare, durchsichtige Stimmführung vor. — Bach dagegen componirt nicht immer sehr sangbar, wie dies sowohl in Solosätzen als in Chören nachweisbar ist, und opfert lieber eine Strecke lang die klare Uebersichtlichkeit und den musikalischen Wohlklang, als daß er, beiden zu Liebe, dem Gange seiner Stimmen und Ideen den geringsten Zwang auferlegte. Hiermit hängt wiederum seine durchschnittliche Vorliebe für die Dissonanz und für sogenannte „durchgehende“ und sich mannigfach kreuzende Stimmen zusammen, daher auch für eine geheimnißvollere und verwickeltere Führung der letzteren.

Händel hält der ihn umgebenden oder aus der Mythe und Geschichte bekannten Außenwelt den Spiegel vor; Bach spiegelt seine Innenwelt in seinen Werken. Händel ist lässiger und bequemer, Bach strenger und zugespitzter in der Behandlung der Kunstform. Händel erwies sich auch in Welthändeln als praktisch, Bach dagegen als unpraktisch. Händel war ehrgeizig, Bach ohne allen auf äußere Erfolge gerichteten Ehrgeiz. Händel behandelte die Großen dieser Erde fast wie seines Gleichen und zeigte sich noch vor Königen von persönlichem Selbstgefühl erfüllt; Bach umgekehrt war mit dem bescheidensten Platze innerhalb der menschlichen Rangordnung zufrieden. Händel endlich starb vermögend, Bach arm.

Nach dieser, vielleicht hier und da ein besonderes Licht auf die Persönlichkeit Händel's werfenden Parallele derselben mit derjenigen Bach's, gehen wir zunächst zu einer Darstellung der Lebensschicksale unseres großen Meisters über.

Georg Friedrich Händel ward am 23. Februar 1685 zu Halle an der

Saale als der Sohn des kurbrandenburgischen Kammerdieners Georg Händel geboren. Händel's Vater erhielt von seiner ersten Frau sechs Kinder; aus einer im Alter von 61 Jahren geschlossenen abermaligen Ehe mit der Giebichensteiner Pfarrerstochter, Jungfrau Dorothea Taust, ging unser Meister als zweiter Sohn hervor. Goethe's auf sich selbst angewandter Vers: „Vom Vater hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen; vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabuliren," kann, wenn wir das „Fabuliren" vom Dichter auf den Tondichter übertragen, und mit den übrigen erwähnten Eigenschaften zugleich den auf ihn vererbten frommernsten Sinn einer früheren Zeit und seiner lutherischen Eltern verbinden, auch von Händel gelten. Der Ehrgeiz des, vom Barbier und Chirurgen zum geheimen brandenburgischen Kammerdiener aufgestiegenen Erzeugers des hochbegabten Knaben

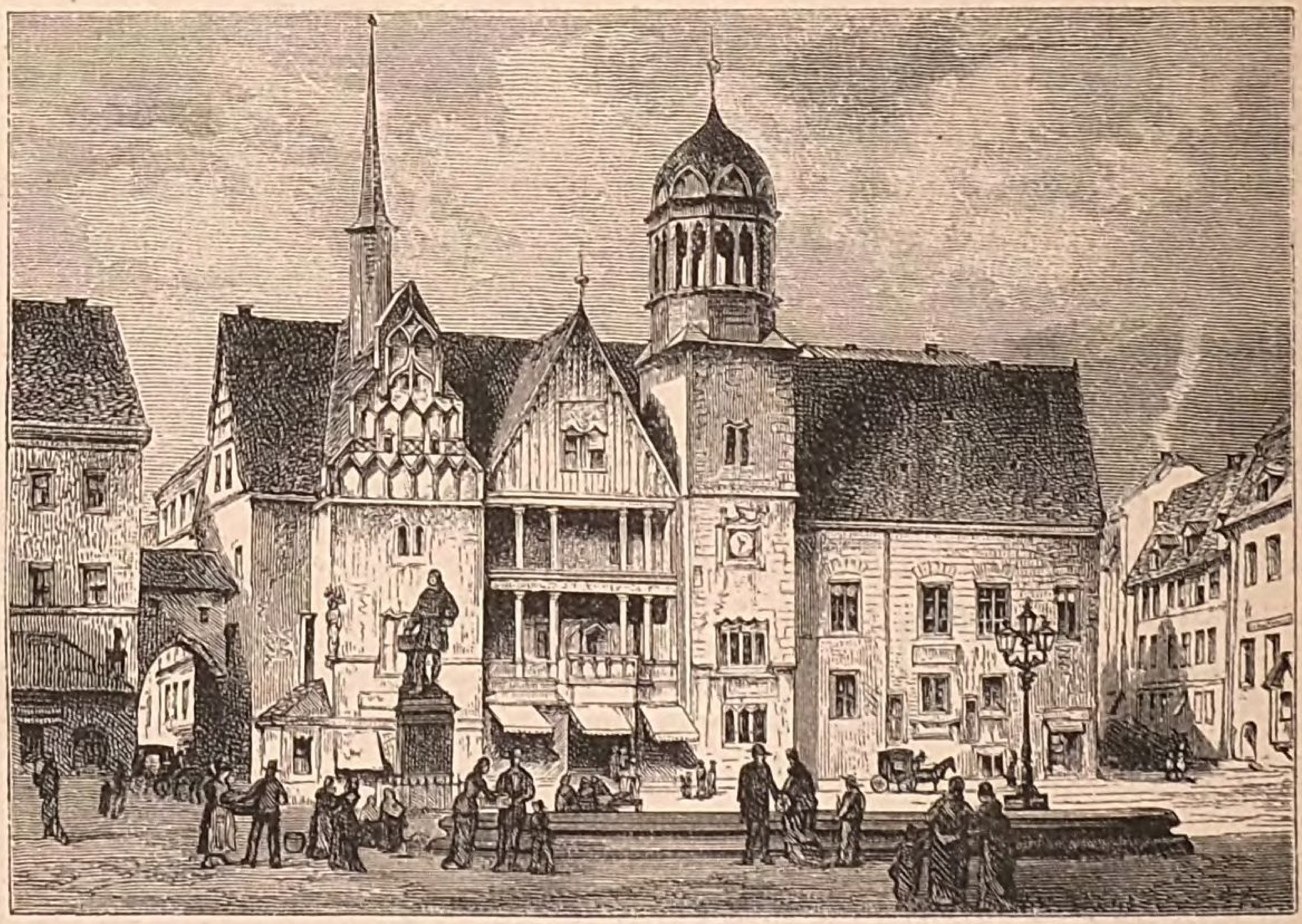
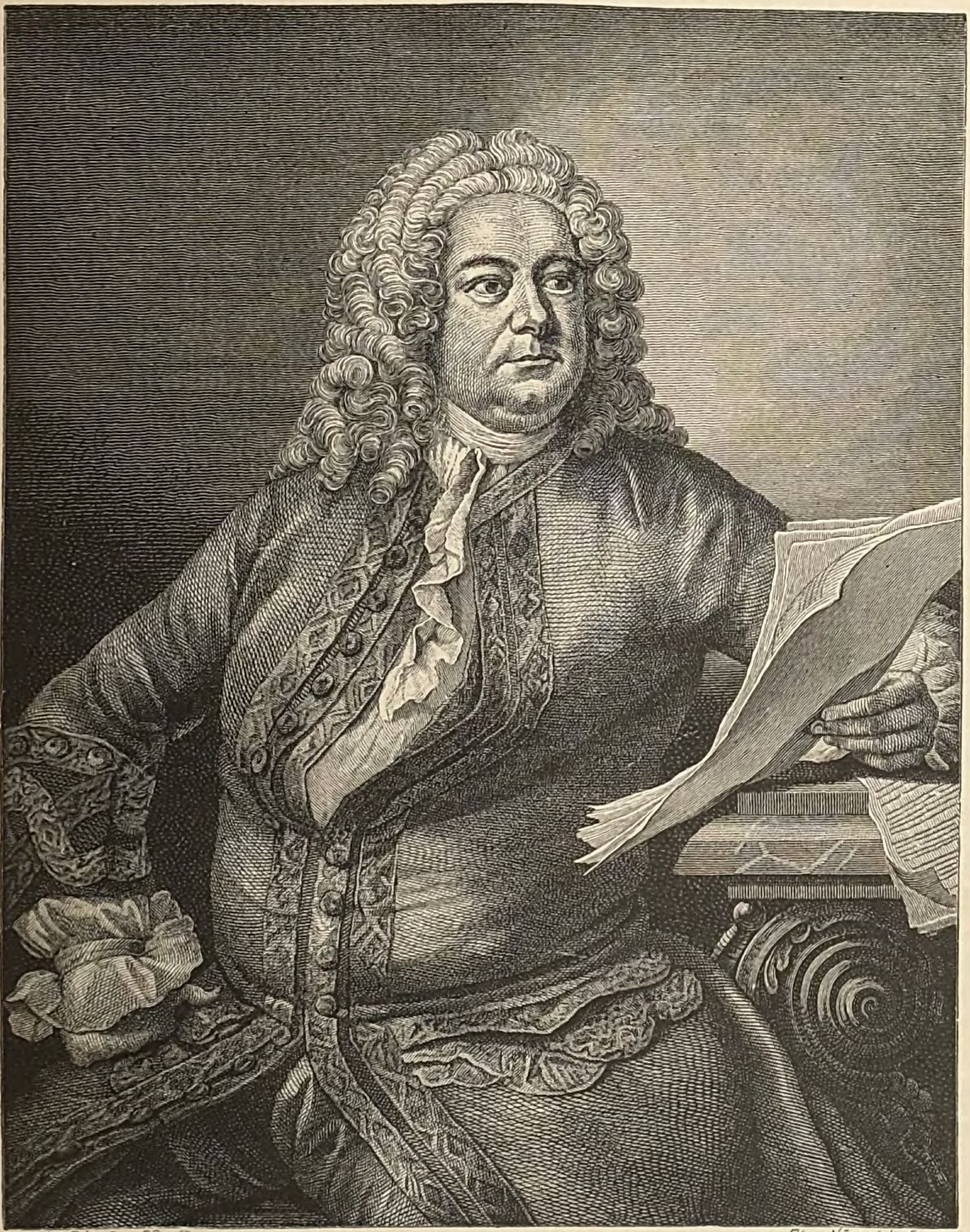


Fig. 236. Marktplatz in Halle mit dem Händel-Denkmal von Bläser.

wollte, daß der letztere auf den Sprossen der zu höheren Rangordnungen der bürgerlichen Gesellschaft hinaufführenden Leiter noch weiter emporsteige, als er selber und bestimmte ihn deshalb im voraus zum Juristen. Die dem Kinde angeborene besondere Begabung ließ sich aber nicht unterdrücken. Was dem Knaben am Tage verboten war, holte er Nachts heimlich in seinem Dachstübchen auf einem kleinen Clavichord, das er sich zu beschaffen gewußt, nach. Eine neue Epoche datirte für den siebenjährigen Jungen von einer Reise seines Vaters nach Weißenfels, bei der er sich seine Mitnahme dadurch erzwang, daß er der Kutsche eine Meile Weges nachlief*). Das Kind gab an dem weißenfelsischen Hofe so erstaunliche Proben seines musikalischen Talentes, daß der Herzog in den Vater drang, der Entwicklung desselben nicht länger hinderlich zu sein. Die Folge hiervon war, daß der Knabe bei Zachau in Halle den ersten regelmäßigen Unterricht auf der Orgel, dem Clavier

*) Chrysander (I, 16 und 17) hält Händel, als dies geschah, für etwas älter.



A. Closs H. T. K. Nemecik sc.

GEORG FRIEDERICH HÄNDEL

geb. 23. Febr. 1685 zu Halle a. S., gest. 14. April 1759 zu London.

(Nach dem Bilde von Hudson, gestochen von W. Bromley im Jahre 1789.)

und in der Satzkunst erhielt. Auf eigene Hand übte sich überdies der junge Schüler auf der Geige und der Oboe und verschlang jedes Musikstück, das ihm unter die Hände kam. Mit zehn Jahren schrieb er sechs dreistimmige Sonaten für zwei Oboen und Baß, die ihn, als er ihnen im Alter wieder begegnete, zu der Aeußerung veranlaßten: „Ich componirte damals wie der Teufel, am meisten für die Oboe, die mein Lieblingsinstrument war.“ — Im Jahre 1696 begleitete der elfjährige Knabe seinen Vater nach Berlin an den preußischen Hof, woselbst die schon früher von uns erwähnte Kurfürstin Sophie Charlotte, die talentvolle Schülerin des begabten hannövrischen Kapellmeisters Steffani und spätere Freundin des großen Philosophen Leibnitz, ganze Opern und Concertaufführungen von ihrem, im 19. Capitel von uns abgebildeten Flügel aus zu leiten pflegte. Der junge Händel wußte sich hier die lebhafte Theilnahme des italienischen Hofclavieristen Attilio Ariosti zu gewinnen, sowie eine ihm, durch den uns schon bekannten Giovanni Buononcini zu Theil werdende hochfahrende Behandlung durch so glänzende Proben seines Talentes zu erwiedern, daß sich Kurfürst Friedrich III. bereit erklärte, das Wunderkind auf seine Kosten in Italien ausbilden zu lassen. Der alte Händel hatte jedoch den Muth, ein so huldvolles Anerbieten auszuschlagen, wozu die hartnäckig festgehaltene Hoffnung, den Sohn, trotz seiner nach einer anderen Seite hin so ausgesprochenen Begabung schließlich doch noch im Doctorhut zu sehen, wohl das Meiste mit beigetragen haben mag. Es giebt kein schöneres Zeugniß für den Charakter des jungen Händel, als daß derselbe, obwohl sein Vater schon 1697 starb, 1702, nach Absolvirung der lateinischen Schule, die Friedrichsuniversität seiner Vaterstadt Halle bezog, um daselbst Jura zu studiren. Wäre er ein weniger pietätvoller Sohn gewesen, so hätte er es damals durchsetzen können, ganz zur Tonkunst überzugehen, da ihm dabei wohl weder sein Lehrer Zachau, noch seine nur sein Glück wollende Mutter entgegen gewesen sein würden. Er zog es jedoch vor, seinem Vater, auch nachdem derselbe die Erde verlassen, noch seinen Willen zu thun, indem er es zum letztenmal versuchte, dessen Lieblingswunsch, aus ihm einen Rechtsgelehrten zu machen, zu erfüllen. Erst im Jahre 1703 entschied er sich völlig und für immer für seine geliebte Kunst, der er jedoch auch auf der Universität durchaus nicht entsagt hatte, da er während seiner Studien ein Jahr lang den Dienst eines Organisten an der Schloß- und Domkirche zu Halle versah. Jedenfalls sind die ihm zu Theil gewordene wissenschaftliche Ausbildung und sein Verweilen auf der Akademie unserem Meister auch später im Leben von Nutzen gewesen, wie denn Händel's Freund Mattheson von ihm rühmt: daß er neben „seiner ungemeinen musikalischen Wissenschaft gar keine andere Studia gemacht“.

Händel traf im Sommer des Jahres 1703 in Hamburg ein, nach welcher Stadt ihn die uns bereits bekannten damaligen dortigen Verhältnisse: die deutsche Oper Keiser's, die noch auf ihrer Höhe stand, die Pflege, die der Musik in der alten Hansestadt auch nach anderen Seiten hin zu Theil ward, namentlich die hohe Ausbildung der dortigen Organistenkunst, sowie der Antheil der hamburgischen Bevölkerung an theatralischen und literärischen Interessen unwiderstehlich hinzogen. Zu den Personen, die ihm in Hamburg die Wege bahnen halfen, gehörte vor allen Anderen der schon häufig von uns erwähnte und bei der Ankunft Händel's erst 22 Jahre zählende Johann Mattheson. Dieser äußerst vielseitig begabte Mann,

geb. zu Hamburg 1681, gest. daselbst 1764, war damals Tenorist, Componist und Dirigent bei der Oper, sowie zugleich ein feiner und fertiger Clavier- und Orgelspieler. Bald wurde er auch Kritiker und Schriftsteller, dann Lehrer des Sohnes des brittischen Gesandten, um von hier aus zum englischen Legationssecretär emporzusteigen, setzte aber auch als Diplomat seine Thätigkeit als Virtuos, Concertgeber, Musikgelehrter und Tonsetzer fort. In reiferem Alter erhielt er das Kanonikat und Directorium musicum am Dom, was ihn aber, da er ein großer Courmacher war, nicht hinderte, wie dereinst der Gräfin Königsmark, so auch fernerhin noch mancher glänzenden Erscheinung der Hamburger Damenwelt den Hof zu machen. In der neuen Stellung componirte er nicht nur viele Oratorien, sondern steigerte auch die Reihe seiner zum Theil schon früher verfaßten musikwissenschaftlichen Schriften bis auf die enorme Zahl von 88 verschiedenen musiktheoretischen und didaktischen Werken. — Mattheson scheint seinem jungen Freunde Händel sofort Lectionen, sowie eine Stelle als zweiter Geiger im Theaterorchester verschafft zu haben. Am 17. August machten sie gemeinsam jene berühmte Reise nach Lübeck, bei der ihre Bewerbung um Buxtehudens Organistenstelle an der mit deren Uebernahme verbundenen Bedingung scheiterte, des alten Herrn überreife Tochter zu heirathen. Als Händel, bald nach ihrer Rückkunft, Mattheson im Hamburger Theaterorchester am Clavicimbel vertrat, hätte ein eigenthümlicher Vorfall der Freundschaft der beiden jungen Männer beinahe ein jähes Ende bereitet. Der eitle Mattheson hatte am 5. December 1704 in der von ihm componirten „Kleopatra" den Antonius gesungen und erschien, nachdem er mit Effect auf der Bühne gestorben, im Orchester, um den letzten Act, an Stelle Händel's, der bis dahin am Claviere für ihn fungirt hatte, zu accompagniren. Da sich Händel mit Recht nicht dazu verstehen wollte, für diesen Abend von seinem Platze vor dem Flügel zu weichen, so entstand zwischen den beiden Rivalen nach Schluß der Oper ein bis auf die Straße sich fortsetzender heftiger Wortwechsel, der Beider Leidenschaft so sehr steigerte, daß sie endlich ihre Degen zogen, welche junge Herren nach damaliger Mode trugen, und einander mit Hieb und Stoß zu Leibe gingen. Nur einem breiten Metallknopf auf Händel's Rock war es zu danken, daß demselben ein von Mattheson geführter Stich nicht in die Brust drang. Des Gegners Klinge sprang vielmehr in Stücke und die Scene endete mit einer Versöhnung. In den Jahren 1705 bis 1707 schrieb Händel für das Hamburger Theater seine vier ersten Opern: die „Almira", den „Nero", den „Florindo" und die damit zusammenhängende „Daphne", von denen die Almira so viel Glück machte, daß sie Keiser's Eifersucht erregte. Diese Werke sowohl, als eine in der alten Hansestadt geschriebene Johannes-Passion zeigen uns den jungen Meister noch in den ausgetretenen Bahnen des damaligen Hamburger Vocalkirchenstils und der dramatischen Muse Keiser's. Durch Sparsamkeit hatte es Händel unterdessen dahin gebracht, daß er nicht nur einen von seiner Mutter ihm übersandten Geldbrief dieser vollinhaltlich nebst einem seinerseits hinzugefügten Geschenke wieder zuzustellen vermochte, sondern auch Anfang 1707, mit 200 zu diesem Zwecke zurückgelegten Dukaten, nach dem Lande seiner Sehnsucht, nach Italien, aufbrechen konnte.

Mit seiner Abreise nach dem Süden begannen unseres Meisters Wanderjahre, die ihn ohne Unterbrechung von 1707 bis 1710 in dem glücklichen Lande jenseits der Alpen festhielten und ihn dasselbe nach allen Richtungen durchstreifen

ließen. Händel befand sich vom Januar bis zum März 1707 in Florenz, hielt sich vom April bis Juli des gleichen Jahres in Rom auf, kehrte hierauf auf ein halbes Jahr wieder nach Florenz zurück und verweilte dann vom Januar bis zum März 1708 in Venedig. Den Frühling des gleichen Jahres brachte er abermals in Rom zu, schlug vom Juli 1708 bis zum Herbst 1709 seine Residenz in Neapel auf, besuchte muthmaßlich gegen Ende des Jahres 1709 Rom zum dritten Mal und kehrte, nachdem er die Carnevalszeit des Jahres 1710 noch in Venedig zugebracht, nach Deutschland zurück. —

Händel's dreijähriger Aufenthalt in Italien zählt zu den glücklichsten Perioden seines Lebens. Jung, sorglos, schon ein trefflicher Tonsetzer und bereits einer der hervorragendsten Virtuosen auf der Orgel und dem Clavier, dabei von imponirender gewinnender Persönlichkeit und in blühender Gesundheit durchzieht er das, seiner herrlichen Gegenden und Kunstschätze halber gepriesenste Land Europa's, feiert überall Triumphe und wird allerorts, und zwar nicht bloß von den Künstlern und den Kunstmäcenen, sondern auch von den Frauen willkommen geheißen. Die für Händel so charakteristische Vorliebe für schöne Gemälde und Statuen ist, obwohl schon in seiner Anlage begründet und durch die ihm zu Theil gewordene akademische Bildung mit vorbereitet, sicher doch erst unter Italiens glücklichem Himmel völlig in ihm aufgewacht, um ihm von da an durch sein ganzes Leben treu zu bleiben. So soll unser Meister, nachdem er erst in England zu Vermögen gekommen, nur selten bei Bilderauctionen gefehlt und auf diese Weise manchen Schatz für sein Haus erworben haben. In Verbindung mit dieser seiner Richtung auf bildende Kunst stand übrigens seine ganze weitere Begabung, die ihn, als Epiker, auf musikalische Plastik seiner Tonbilder hinarbeiten ließ. Denn dem Tonheros Händel ist eine Erzählung und Schilderung, welche die höchste musikalisch-plastische Deutlichkeit und einen idealisirten Realismus anstrebt, fast ebensosehr Geistesbedürfniß, als dem Dichterheros Homer, dem eben darum auch die griechische Sculptur so viele ihrer Götter- und Heroengestalten verdankt. Auch seine nahe Beziehung zu der 1690 in Rom gegründeten Schäferakademie „Arkadia“, welcher damals schon vier Päpste, zwei Könige, manche andere Fürsten und viele berühmte Künstler und Gelehrte angehörten, deutet auf Händel's nicht allein der Tonkunst, sondern den Künsten überhaupt zugewandtes Interesse hin. In der Siebenhügelstadt soll ihn auch ein reines und zartes Verhältniß zu einer schönen Römerin beglückt haben, während er im Uebrigen, ein wahrer Herkules am Scheidewege, unempfindlich gegen alle Lockungen blieb, die den hochgewachsenen goldblonden Germanen, namentlich auch bei seinem Verkehr mit den Bühnen, aus den heißen Blicken mancher dunkeln Augen bedrohten.

Mit Händel, als Tondichter, ging in Italien eine erste und für sein ganzes späteres Schaffen wichtig bleibende Metamorphose vor sich. Nicht nur schüttelte er hier schon frühe manches Trockene, Ungelenke oder lediglich auf musikalische Rechnungsexempel Hinauslaufende ab, was ihm in der Schule der norddeutschen Contrapunktisten und Organisten angeflogen war, sondern er lernte auch in dem glücklichen Lande der schönen Linien und Formen in Natur und Kunst erst den Reiz und Werth einer ungezwungen dahinfließenden Melodie, eines nicht schwerfälligen und ungekünstelten musikalischen Ausdrucks, sowie die dort heimische Art, wirkungsvoll für die menschliche Stimme zu schreiben, kennen und schätzen. In Rom componirte er

ein „Laudate“, ein dem 109. Psalm entnommenes lateinisches Kirchenstück: „Dixit Dominus“ und im Jahre 1708 das italienische Oratorium „La Resurrezione“. Daselbst entstand auch die im Oratorienstil gehaltene Cantate: „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno“, welche er in den Jahren 1737 und 1757 neuen Bearbeitungen unterwarf, aus denen schließlich das englische Oratorium: „The Triumph of Time and Truth“ hervorging. Er verließ Rom, nachdem er einem dort gemachten Versuche, ihn seinem evangelischen Glauben abwendig zu machen, siegreich widerstanden hatte. In Florenz setzte er die italienische Oper „Rodrigo“, durch welche er sich viel Beifall und, außer goldenem Lohn, auch die Neigung seiner Primadonna, der uns schon bekannten Vittoria Tesi, erwarb.

In Venedig ist Händel, gewissen Traditionen nach, mit Alessandro Scarlatti, sowie mit Antonio Lotti zusammengetroffen; auch schrieb er daselbst seine Oper „Agrippina“. Gewiß ist, daß Händel mit Alessandro Scarlatti schon in Rom Bekanntschaft gemacht; auch dessen berühmten Sohn Domenico lernte unser Meister daselbst kennen und ließ sich mit ihm sogar in Wettkämpfe auf dem Flügel und auf der Orgel ein. Es wird für wahrscheinlich gehalten, daß die beiden Scarlatti, die sich für den deutschen Fachgenossen als Künstler erwärmt hatten, unseren Meister nach Neapel begleiteten, woselbst Händel ein in der Form einer Cantate componirtes Schäferspiel: „Aci, Galatea e Polifemo“ setzte. Sein später in England über dieselbe Fabel geschriebenes Werk: „Acis and Galatea“ ist eine fast vollständig neue Composition und daher kaum in Beziehung zu der gleichnamigen italienischen Arbeit zu bringen. Von Venedig aus entführten der Baron Kielmannsegge und der Kapellmeister Steffani Händel nach Hannover. In Halle, bei der Mutter, fand der zurückkehrende Sohn Vieles verändert; eine nur 19 Jahre alt gewordene Schwester hatte ihm der Tod entrissen, eine andere Schwester hatte den Dr. jur. Michaelsen in Halle geheirathet. In Hannover ernannte ihn der Kurfürst zu seinem Kapellmeister und bewilligte ihm vor Antritt seiner Stellung einen Urlaub nach England.

Da Händel's erster Besuch in Großbritannien den wichtigsten Wendepunkt in seinem Künstlerleben und Dasein vorbereitete: seine gänzliche Uebersiedelung nach England — und da unser deutscher Landsmann eine so hervorragende Stellung in dem Musikleben Englands gewann, daß sich die Geschichte der englischen Musik gleichsam wie um ihren Mittelpunkt um ihn gruppirt, so dürfte es hier an der Zeit sein, einen flüchtigen Rückblick auf das zu werfen, was die Bewohner der brittischen Insel schon vor dem Auftreten Händel's in England in der Tonkunst geleistet. Wir sehen hierbei ganz von jenen bedeutenden Männern ab: etwa von dem schon im 9. Capitel von uns erwähnten Walter Odington und dem unbekannt gebliebenen Componisten des im 13. Jahrhundert gesetzten 6stimmigen englischen Kanons: „Sumer is icumen“, die uns durch ihre in so früher Zeit entwickelten polyphonen Combinationen bereits in Erstaunen setzten. Die damaligen Contrapunktisten sowohl, als die ihnen im 14. und 15. Jahrhundert sich anschließenden englischen Meister, unter denen wieder als einer der bedeutendsten Dunstable hervortritt, standen mit den übrigen ältesten Contrapunktistenschulen Europa's, namentlich mit der damals dominirenden altfranzösischen und gallo-belgischen Schule, hinsichtlich ihrer Lehre, Methode und ihres musikalischen Charakters in so naher geistiger Beziehung, daß denselben gegenüber kaum wohl schon von einer specifisch englischen

Schule in der Tonkunst die Rede zu sein vermag. Auch die, zum Theil schon der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörenden englischen Contrapunktisten Henry Abyngton, Gilbert Banister, William Crane, Robert Fayrfax, John Taverner, John Dygon und Andere unterscheiden sich entweder nicht hinreichend genug von ihren Fachgenossen jenseits des Aermelkanals, oder sind zu wenig hervorragend, um als die Begründer einer besonderen englischen Tonkunst zu gelten. König Alfred dürfte weniger durch sein Harfenspiel, als dadurch eine Bedeutung für Englands Musikgeschichte gewonnen haben, daß man ihn für den Fürsten hält, der den ersten Lehrstuhl an der Universität Oxford errichtet und den Joannes Monachus zum Professor daselbst ernannt hat. Von König Heinrich VIII. wissen wir, daß er sich nicht ohne Erfolg mit der musikalischen Satzkunst seiner Zeit beschäftigt hat, wie dies namentlich zwei mehrstimmige Tonsätze seiner Composition, ein „Quam pulchra es“ und ein „Te lucis ante terminum“ darthun*). Um die Zeit der Königin Elisabeth und Shakespeare's muß die profane Musik, namentlich die Ballade und das Volkslied, in hoher Blüthe in England gestanden haben, denn wenn auch die Componisten, Musikschriftsteller und Mitglieder der Kapelle der englischen Königin gefeierte Namen, wie den des Doctor John Bull, des Organisten William Bird und des Nathanael Giles unter sich zählten, so preist doch Shakespeare, der vielleicht für Musik empfänglichste Dichter, den die Welt je gesehen, nicht die Genannten, sondern vielmehr einen Zeitgenossen profanerer Richtung, den berühmten Lautenspieler und englischen Madrigalisten John Dowland (1562 bis 1625), dem der weltliche Chorgesang eine Reihe frischer Wein-, Tanz- und Liebeslieder verdankte. Der Dichter ist also nicht nur vermöge der Zauberkraft poetischer Divination bis in das Herz der Tonkunst gedrungen, sondern hat sich, wie an Dowland's lieblichem Spiel, so auch an altenglischen Volksliedern (songs), die damals wohl allein das Gemüthsleben der Nation in der Musik aussprachen und deren er ja manche auch in seinen Dichtungen erwähnt, für die von ihm so geliebte Kunst der Töne erwärmt. — Erst mit dem talentvollen Henry Purcell (1658 bis 1695), den die Engländer ihren Orpheus genannt, dürfte, obwohl auch dieser in manchen seiner Opernarien und Kirchenstücke als der Nachahmer ausländischer Stile, namentlich des italienischen, erscheint, von der Begründung einer einigermaßen specifisch englischen Schule die Rede sein. Hätte er auf dramatischem Felde Nachfolger gehabt, so würden vielleicht die von ihm in seinen Singspielen und seinen Musikdramen, besonders im „King Arthur“ und in „Dido and Aeneas“ gelegten musikalischen Grundlagen dazu hingereicht haben, den Engländern eine nationale Oper zu schaffen. Eine seiner Hauptbeziehungen zu Händel finden wir gerade in der Einwirkung seiner Dramen auf diesen und nicht weniger in der überraschenden Verwandtschaft, die Händel's Utrechter „Te Deum“ mit einem „Te Deum“ Henry Purcell's gewahren läßt**).

---

*) Vgl. Busby's History of music und Kiesewetter's Geschichte der europäisch-abendländischen Musik.

**) An Purcell schließt sich in England, kurz ehe Händel daselbst dominirenden Einfluß gewann, auch noch Dr. William Croft als tüchtiger Meister an. Derselbe zeichnete sich sowohl als Lehrer der königl. Chorknaben und Organist an der Westminster-Abtei, wie als königl. Hofcompositeur aus. In der letzteren Stellung machte er sich namentlich durch ein

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu unserem Meister zurück. Im Spätherbst 1710 reiste Händel über Düsseldorf und Holland nach London und setzte daselbst für das Theater von Hay-Market die italienische Oper „Rinaldo", die am 24. Februar 1711 zur ersten Aufführung gelangte. Obwohl dieselbe Tonsätze von der unvergänglichen Hoheit und Schönheit der Arie „Lascia ch'io pianga" enthält, componirte er die Oper doch in nur 14 Tagen und zugleich so hastig, daß der Textverfasser in seinem Vorwort darüber klagt: daß ihm Herr Händel, der Orpheus der Gegenwart, kaum Zeit gelassen, seine Verse niederzuschreiben*). Die Saison ging am 2. Juli desselben Jahres zu Ende; bald darauf dürfte Händel nach Deutschland zurückgekehrt sein. In Hannover entstand eine Reihe von Kammerduetten, sowie eine Anzahl deutscher Lieder. Nach ungefähr 9 Monaten Aufenthalt daselbst erwirkte sich Händel vom Kurfürsten einen zweiten Urlaub nach London, wo er diesmal im Januar 1712 anlangte. Für die italienische Oper schrieb er daselbst in dem gleichen Jahre die beiden Opern „Il pastor fido" und „Theseus", sowie eine Ode auf den Geburtstag der Königin Anna, aufgeführt den 6. Februar 1713. Im Auftrag dieser Königin componirte Händel darauf das berühmte Utrechter „Te Deum" und ein „Jubilate" (1713). Das Letztere wird in Deutschland gewöhnlich als der 100. Psalm bezeichnet. Die Aufführung beider Werke ging auf königlichen Befehl am 7. Juli 1713 in der Paulskirche vor sich, wohin sich das Parlament durch die festlich erleuchtete Stadt in feierlicher Procession begab. Sie trug dem Componisten einen Jahrgehalt von 200 Pfund ein, der ihm, in Verbindung mit den 1500 Thalern seiner Kapellmeisterstelle in Hannover, schon damals reichliche Einkünfte dauernd gesichert haben würde, wenn nicht seine hohe Gönnerin bald darauf (12. August 1714) das Zeitliche gesegnet und an ihrer Stelle Händel's Kurfürst als Georg I. König von England geworden wäre. Für Händel hatte dies Ereigniß zunächst keine günstigen Folgen; denn er hatte nicht nur durch rücksichtslose Ueberschreitung seines ihm für London bewilligten Urlaubs, sondern weit mehr noch durch die Composition des Utrechter „Te Deum" die Gunst König Georgs völlig verscherzt. Das Letztere war nur zu erklärlich. England, das damals von einem jakobitisch gefärbten und daher im Herzen katholisch gesinnten Ministerium geleitet wurde, hatte im Utrechter Frieden seine protestantischen Bundesgenossen auf dem Festlande vielfach preisgegeben und dadurch auch Hannovers Erwartungen getäuscht. Es mußte den Kurfürsten daher geradezu verletzen, daß sein Kapellmeister zur Verherrlichung eines in seinen Augen so faulen Friedens ein „Te Deum" componirt hatte und sich überhaupt so lange am Hofe der Königin Anna verweilte, die sich in der letzten Zeit ihrer Regierung ihrem Bruder Jakob, dem Prätendenten, wieder genähert hatte und nicht zu verhindern gewillt schien, daß eine mächtige Partei in London den Ausschluß des Hauses Hannover von der englischen Thronfolge betrieb. Man kann, diesen Verhältnissen gegenüber, Händel höchstens durch die

---

Te Deum und das Werk „Musica sacra, or select Anthems in score for 2—8 voices" (London 1724) bekannt.

*) Die erwähnte herrliche Arie Almirenens wird in der Gegenwart von berühmten Sängerinnen noch häufig zu Concertvorträgen gewählt, sowie auch unter dem Titel: „Largo von Händel" vielfach als Orchesterstück aufgeführt, namentlich seitdem Meyerbeer dieselbe mit einer melodieführenden Solo-Trompete instrumentirte.

Annahme entschuldigen, daß ihm die Politik damals noch ein ganz fremdes Feld gewesen; obwohl ihm freilich seine eigene protestantische Gesinnung, sowie die öffentliche Meinung in England hätten sagen können, auf welcher Seite sein Platz sei.

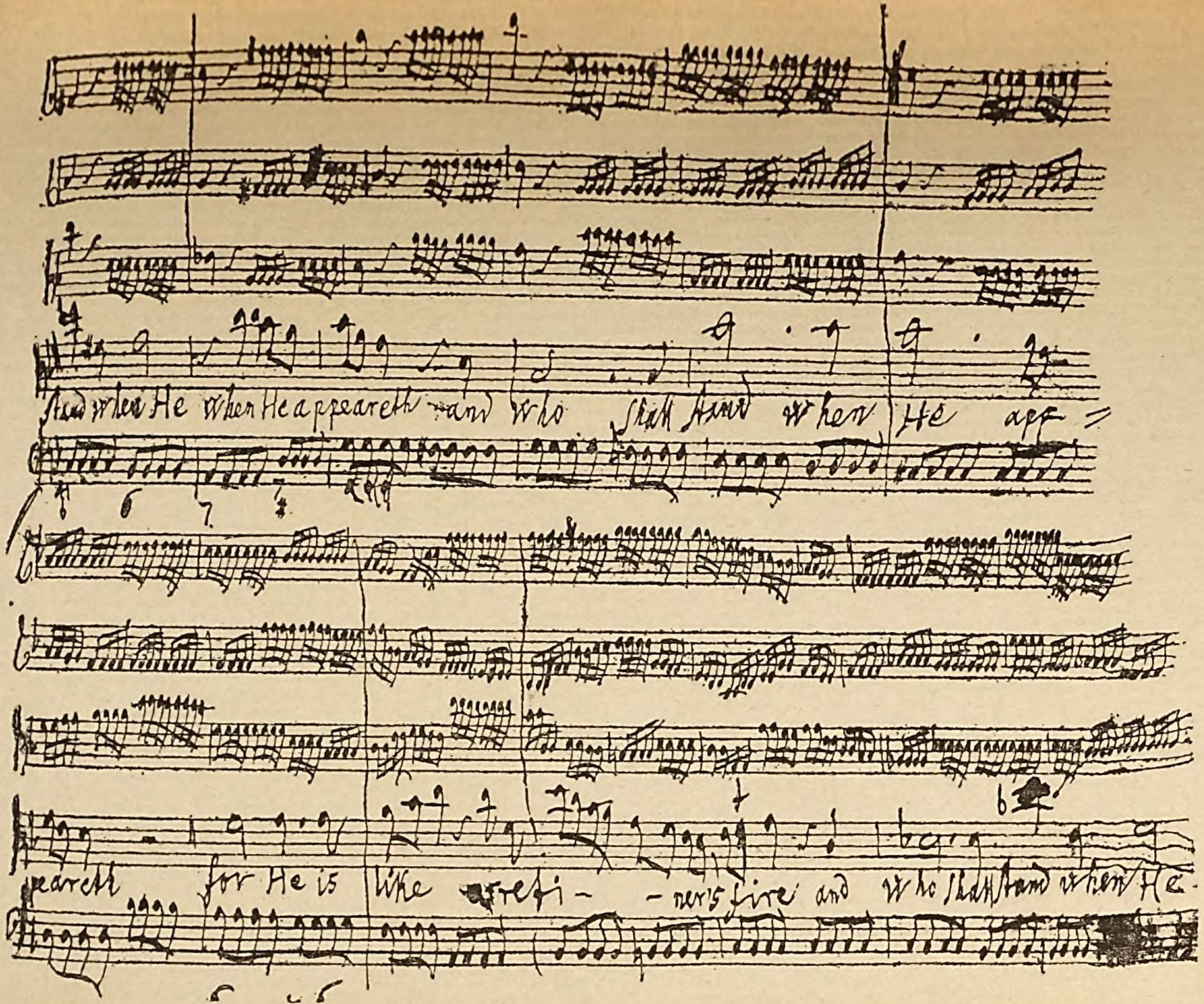
Da es nun Händel mit seinem ehemaligen Brodherrn einmal verdorben hatte, so gewährte ihm der Aufenthalt, den ihm ein Kunstfreund, der Graf von Burlington, auf seinem Landsitze anbot, in jener Zeit eine bedeutende Erleichterung seiner Lage. Daselbst schrieb Händel 1714, noch ehe sein Kurfürst zur Königskrönung nach England hinüberkam, die kleine Oper „Silla", welcher 1715 die Oper „Amadis" folgte. Der Beifall, den diese theatralischen Versuche fanden, machte die Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses abermals auf ihn aufmerksam; dennoch durfte er sich bei Hofe noch nicht wieder blicken lassen. Erst den Bemühungen seiner einflußreichen Freunde Kielmannsegge und Burlington gelang es im Sommer 1715, Händel wieder mit dem König zu versöhnen. Eine in geschmückten Barken mit großer Pracht auf der Themse veranstaltete Wasserfahrt, der der König beiwohnte und zu der Händel seine berühmte „Wassermusik" componirt hatte, gab hierzu die Gelegenheit*). Der Meister, der nun wieder in königliche Dienste getreten war, begleitete den Hof auf einer Reise nach Deutschland. Hier schrieb er um 1716 für Hamburg eine von Brockes gedichtete deutsche „Passion"; seine Rückkehr nach England scheint ebenfalls im Jahre 1716, wenn auch erst gegen Weihnachten oder Neujahr, erfolgt zu sein. Von 1717 bis 1720 residirte Händel in Cannons-Castle, dem Landsitze des Herzogs von Chandos, bei dem er die Stelle eines Musikdirectors angenommen hatte. Hier entstanden seine 12 berühmten „Anthems", eine Art meist über Psalmenworte componirter erweiterter Motetten für Chöre, Sologesang und Instrumentalbegleitung. Sie können in mancher Beziehung als Vorläufer seiner Oratorien gelten, und auch in der Gattung dieser letzteren versuchte er sich bereits in Cannons-Castle. Wir begrüßen sein erstes Oratorium in der daselbst um 1720 entstandenen „Esther", an welches sich in demselben Jahre noch das, ebenfalls in der Form eines Oratoriums für den Herzog von Chandos geschriebene Schäferspiel „Acis and Galatea" anreihte. Unterdessen hatten sich aristokratische Kreise der Londoner Gesellschaft zu der Begründung einer stehenden italienischen Oper in Hay-Market vereinigt und Händel mit dem Engagement der Sänger beauftragt. Er begab sich zu diesem Zwecke nach Dresden, wo er den berühmten Senesino engagirte, und schrieb nach seiner Rückkehr von dort den „Radamisto" (in Hamburg als „Zenobia" aufgeführt) für das neue theatralische Unternehmen. Diesem Werke folgten in der Zeit von 1721 bis 1728 zu gleichem Zwecke die Opern: „Muzio Scevola", „Floridante", „Ottone", „Flavio" „Giulio Cesare", „Tamerlane", „Rodelinda", „Scipione", „Alessandro", „Admeto", „Riccardo primo", „Siroe" und „Tolomeo". Im Jahre 1727, also mitten in seiner Thätigkeit für die italienische Oper, componirte Händel auch seine „Krönungsanthems".

Die Operngesellschaft, welcher Händel eine Reihe von Jahren vorgestanden, hatte sich, seiner Zerwürfnisse mit den italienischen Sängern halber, die seinen höheren Kunstansprüchen nicht genügen wollten, sowie in Folge der daraus hervorgehenden Reibereien

---

*) Chrysander, eine frühere Angabe widerrufend, setzt die Entstehung der „Wassermusik" erst in das Jahr 1717. (Vgl. Chr. I, 425 und III, 146.)

mit der Administration aufgelöst. Diese Zerwürfnisse waren jedoch nicht der einzige Grund ihrer Auflösung. Die starke nationale Strömung, welche Altengland in den Zwanzigerjahren des 18. Jahrhunderts ergriffen hatte, richtete sich, wie gegen alles Nichtenglische, so auch gegen die italienische Oper, und zwar um so mehr, als dieselbe vom Hofe mit Vorliebe protegirt ward. Zu alledem kamen noch die nie abreißenden Intriguen der Castraten gegen ihre Collegen und Colleginnen, namentlich die des Senesino, sowie die Wirren, die durch die Cuzzoni (von ihren Verehrern „die goldene Leier" genannt) und durch die Faustina, welche das Publikum in zwei feindliche Lager spalteten, bei der Oper hervorgerufen wurden. Ein Zeitgenosse Händel's in London, der Schauspieler Colley Cibber erzählt von den damaligen Einwirkungen jener beiden Primadonnen auf die englische Gesellschaft: „Diese kostbaren Kanarienvögel steckten die ganze Körperschaft unserer Musikliebhaber an. Damen verweigerten einander den Besuch, weil sie verschiedenen musikalischen Parteien anhingen. Cäsar und Pompejus brachten die Römer nicht in hitzigere Theilstellungen als deren heroische Landsmänninnen Faustina und Cuzzoni unseren musikalischen Staat." Am 1. Juni 1728, mithin ein Jahr nach jenem leidenschaftlichen Auftritt, der darin bestand, daß sich die beiden Rivalinnen auf offener Scene vor dem Publikum in die Haare geriethen, mußte die Opernakademie geschlossen werden. Händel ließ sich jedoch hierdurch nicht schrecken, sondern gründete in Verbindung mit Heidegger eine sogenannte „neue Opernakademie". Da es sich für ihn zunächst um das Engagement neuer vorzüglicher Sänger handelte, so entschloß er sich zu einer zweiten italienischen Reise, die er im Herbste 1728 in Gesellschaft seines alten Freundes und Fachgenossen Steffani antrat. Sein Weg ging über Venedig, Rom und Mailand; auf dem Rückwege, im Juni 1729, sah er seine alte Mutter zum letzten Mal. Bei seinem damaligen Aufenthalte in Halle wäre es auch fast zu einer Begegnung mit seinem großen Zeitgenossen J. S. Bach gekommen, um die der Letztere aus Verehrung für Händel gebeten. Die Gesellschaft der von unserem Meister engagirten Sänger traf im September 1729 in London ein. Händel schrieb für seine neue Akademie die Opern „Lothario" (1729), „Partenope" (1730), „Poro" (1731), „Ezio" (1731 bis 1732), „Sosarme" (1732) und „Orlando" (1732). Leider hatten seine Bemühungen nicht die gewünschten Erfolge, so daß sich die neue Opernakademie nach nur vierjährigem Bestehen wieder auflöste. In der Zeit von 1731 bis 1734 beginnen die ersten öffentlichen Aufführungen von Händel's Oratorien zu London und Oxford. In Folge derselben traten „Acis und Galatea" 1732, „Esther" in demselben Jahre, sowie die neu hinzucomponirten Oratorien „Debora" und „Athalia" 1733 vor das große Publikum, welchen Arbeiten 1734 noch das oratorische Werk „Parnasso in Festa" folgte, dessen Musik zum Theil aus „Athalia" entlehnt ist. Nach Fétis, der sich hierbei auf den Engländer Mainwaring stützt, soll Händel nach Auflösung der Opernakademie den Entschluß gefaßt haben, die abermalige Unternehmung einer neuen Oper ganz auf eigene Gefahr und Kosten zu wagen. Chrysander giebt dies nur bedingungsweise zu. Jedenfalls schreckte der unerschütterliche Meister nicht davor zurück, diesmal den Kampf mit der hohen englischen Aristokratie aufzunehmen, deren Häupter sich zu Beschützern der mit ihnen gegen Händel verbundenen Italiener aufgeworfen hatten. Unseres Meisters Widersacher gründeten seinem neuen theatralischen Unter-



Notenschrift Händel's.

nehmen gegenüber ein eben solches, in der ausgesprochenen Absicht, ihn völlig damit zu ruiniren, so daß sich London damals in den Besitz von zwei italienischen Operntheatern gesetzt sah. Vor der Eröffnung des seinigen war Händel 1733 abermals nach Italien geeilt, um sich mit Sängern zu versehen. Er schrieb hierauf zunächst für sein Theater die Oper „Ariadne", arbeitete 1734 seinen „Pastor Fido" dafür um, welchem 1734 das Tanzspiel „Terpsichore", ein aus verschiedenen seiner früheren Opern zusammengestellter „Orestes", die Oper „Ariodante" und 1735 die Oper „Alcina" folgten. Als die letzten Arbeiten Händel's für's Theater sind anzuführen „Faramondo" (1737), „Serse" (1737 bis 1738), „Jupiter in Argos" (1739), „Imeneo" (1738 bis 1740) und „Deidamia" (1740).

An der Spitze der von Händel's Feinden gegründeten Gegenoper stand der berühmte italienische Sänger Farinelli, der außer dem Adel auch die große Mehrheit des Publikums der englischen Hauptstadt auf seiner Seite hatte. Bei manchen Mitgliedern der Aristokratie und Volksvertretung mischten sich in die Gegnerschaft wider Händel's Oper die schon oben berührten politischen Gründe abermals ein. Die Oper war den Oppositionsmännern des Parlamentes nämlich nicht allein darum verhaßt, weil Händel, ihr Dirigent und Mitdirector, ein Ausländer war, sondern auch deshalb, weil man dem König die nicht unbedeutenden, auf Händel's Unternehmungen (Oper und Oratorium) verwendeten Summen verargte. Ein unglücklicher Zufall steigerte noch die Leidenschaftlichkeit jener Herren. Drei Tage vor Aufführung von Händel's Oratorium „Debora" in dessen Opernhaus, am 14. März 1733, legte Englands Minister Walpole dem Parlament einen Acciseplan vor. Die Opposition hatte denselben schon im voraus als eine ungeheuerliche „Knechtung und Beraubung" des Landes gebrandmarkt. Als nun gleich darauf die Aufführungsanzeige von Händel's Oratorium „Debora" erschien, schrie man in allen Clubbs und Kaffeehäusern von London: „Seht da, die neue musikalische Accise!" An die Spitze aller Gegner Händel's trat überdies um diese Zeit der Prinz von Wales, der nicht nur mit seinen königlichen Eltern in einem halben Zerwürfniß lebte, sondern auch den bekannten Hang so manches Thronfolgers besaß, Alles, was von seinem regierenden Vorgänger ausging, gleichviel ob es sich dabei um eine politische Maßregel oder eine Liebhaberei handelte, zu bemängeln und anzugreifen. Man bekämpfte Händel von nun an nicht nur auf theatralischem Felde, sondern suchte auch auf die gehässigste Weise, wie wir sehen werden, den Aufführungen seiner Oratorien entgegenzutreten. So viele vereinte Angriffe erreichten endlich ihr Ziel; der Meister trat, nachdem er 20 Jahre lang seine Hauptthätigkeit dem Theater gewidmet, für immer von diesem zurück. Gemüthlich tief verstört, mit einer im hohen Grade erschütterten Gesundheit und auch finanziell so gut wie ruinirt, ging er 1737 nach Aachen, um sich in den dortigen Bädern herzustellen. Von dem gesegneten Aufenthalte auf der vaterländischen deutschen Erde datirt in mancher Beziehung der große Wendepunkt in dem künstlerischen Schaffen Händel's, bei dem angelangt er zu der Erkenntniß durchdrang, daß er eigentlich zum Oratorien- und nicht zum Operncomponisten berufen sei. In den Jahren 1720 bis 1751 schuf er, außer den uns bereits bekannten Werken desselben Stils, folgende Oratorien: „Das Alexanderfest" (1736), „Israel in Aegypten" (1738), „Saul" (1738), „Frohsinn und Schwermuth" (1740, ursprünglich eine allegorische Oper), „Messias" (begonnen den 22. August

1741, beendet den 14. September desselben Jahres), „Samson“ (1741), „Semele“ (1743), „Joseph“ (1743), „Herkules“ (1744), „Belsazar“ (1744), „Occasional Oratorio“ (1746), „Judas Maccabäus“ (1746), „Alexander Balus“ (1747), „Josua“ (1747), „Susanne“ (1748), „Salomon“ (1748), „Theodora“ (1749), „Die Wahl des Herakles“ (1750), „Jephta“ (1751), „Sieg der Zeit und Wahrheit“ (1757)*).

Nicht alles in der langen Reihe dieser Werke Enthaltene, von denen (mit nur einer einzigen Ausnahme) jedes einen ganzen Abend reichlich füllt, hat dem Zahn der Zeit in gleicher Weise getrotzt. Schon die wenigen Wochen und selbst Tage, in welchen mehrere dieser Oratorien entstanden, deuten darauf hin, daß in einigen derselben, d. h. in solchen, die nicht schon vor ihrer Niederschrift im Inneren des Meisters concipirt und gereift waren, manche Nummer lediglich der musikalischen Handwerkstechnik und Routine ihre rapide Entstehung zu verdanken hatte. Dies gilt namentlich von einer Anzahl von Arien und Recitativen, seltener schon von Ensemblestücken und am allerseltensten von Händel's Chören, die selbst in den ganz vereinzelten Fällen, in denen sie uns einmal nichts Außerordentliches oder Ergreifendes sagen, immer noch durch ihre Sangbarkeit, ihren Wohlklang, ihre mühelose Behandlung des polyphonen Satzes und eine ihnen stets verbleibende Stilgröße erfreuen und imponiren. Jedenfalls aber begeht man kein Verbrechen an dem Meister, wenn man bei Aufführungen derjenigen seiner Oratorien, die solche Arien wie die oben bezeichneten enthalten, die letzteren daraus entfernt, was bei ihrem, häufig nur auf Betrachtungen sich beschränkenden Inhalt auch fast immer ohne Verletzung des organischen Aufbaues des betreffenden Werkes im Ganzen möglich ist. Man dürfte bei einem solchen Verfahren mitunter sogar im Sinne Händel's *selber* handeln, der sicher zuweilen eine derartige Arie, besonders wenn Rouladen und Fiorituren das Wesentliche darin sind, nur darum seinem Werke noch einfügte, um den Ansprüchen einer berühmten Sängerin oder eines vom Publikum verzogenen Sängers eine nothgedrungene Concession zu machen. Solche Nummern wirken in ihrer Breite wie gewisse Hexameterfolgen in den Epopöen des größten Sängers des Alterthums und berechtigen uns von dem gewaltigsten Epiker der Tonkunst, wie von seinem griechischen Vorgänger, in einzelnen Momenten zu sagen: Dormitat aliquando Homeros. Anders jedoch verhält es sich mit gewissen, fast stereotyp wiederkehrenden Abschlüssen und musikalischen Redensarten, denen man in manchen Vor- und Nachspielen von Arien oder selbst Chören, sowie in einer großen Anzahl von Recitativen Händel's begegnet. Solche Wiederholungen und feststehende Wendungen sind auch in der *Dichtung* der epischen Stilform und dem Epos, welches, wie es die Breite der Welt zum Gegenstand hat und schildert, so auch mit Behagen in die Breite geht, von jeher gemäß und eigen gewesen. Es sei hier nur an das häufige Vorkommen derartiger, für gewisse Vorgänge, Bilder und Anreden sich stets wiederholender Wendungen in der Ilias, der Odyssee und dem Nibelungenliede erinnert. Im Uebrigen aber muß hier noch ausdrücklich bemerkt werden, daß

---

*) Nach Anderen fällt „Joseph“ erst in das Jahr 1746. — Das 1708 in Rom componirte und schon 1737 umgearbeitete Oratorium „Sieg der Zeit und Wahrheit“ gehört nur in seiner *letzten* Gestalt dem Jahre 1757 an. — Erstaunen muß es hervorrufen, daß zwei so unvergängliche Oratorien wie der „Messias“ und der „Samson“ in der unglaublich kurzen Zeit von zusammen nur 9 Wochen begonnen und vollendet worden sind.

selbst in denjenigen Oratorien, in welchen nicht Alles auf gleicher Höhe steht, doch immer noch so viel Hervorragendes und einer poetisch erregten oder leidenschaftlichen Stimmung den wahrheitsvollsten Ausdruck Verleihendes übrig bleibt, daß wir keines dieser Werke im Ruhmeskranz unseres Meisters missen möchten und man wohl sagen darf, daß sie alle zur Begründung der Unsterblichkeit ihres Schöpfers mitbeigetragen haben.

Werfen wir nun noch einen, uns hier nur flüchtig vergönnten Blick auf die Gesammtheit von Händel's Oratorien. Man darf sagen, daß, unbeschadet der Herrlichkeit der anderen, als die Perlen darunter wohl der „Messias", der „Judas Maccabäus", der „Samson", der „Herakles", das „Alexanderfest" und „Israel in Aegypten" gelten können. Da uns eine Darstellung der genannten Werke in deren organischem Aufbau an dieser Stelle versagt bleibt, so gedenken wir hier nur vereinzelt aus denselben herausgegriffener, aber gleichsam auch wie für die Ewigkeit geschaffener Offenbarungen des Genius, uns hierbei abermals, nämlich auf nur drei der oben angeführten Oratorien, beschränkend. Zu jenen vereinzelt hervorzuhebenden Stücken gehören im Messias die mit himmlisch tröstender Melodie sich uns an's Herz legende B-dur-Arie „Er weidet seine Heerde"; nicht weniger die mit gläubig-frommer und siegesgewisser Ueberzeugung empfundene und recitirte Sopranarie in E-dur „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet"; dann die kurze epische Darstellung und Contemplation der Leiden des Heilandes, wie eine solche in rein menschlich rührendster und jeden Hörer bis in die Tiefen seines Wesens erschütternder Weise in der Altarie „Er ward verschmähet", dem sich ihr anschließenden C-moll-Satz „Er gab den Schlägen seinen Rücken", dem Recitativ „Die Schmach bricht ihm sein Herz" und dem Arioso „Schau hin und sieh" enthalten ist; ferner die wunderbar malende und mit Bach und Beethoven an Tiefe des Ausdruckes wetteifernde Baßarie „Das Volk, das im Dunkeln wandelt, es sieht ein großes Licht"; ebenso die imponirende und großartige Baßarie „Warum entbrennen die Heiden", sowie, unter den durchweg herrlichen Chören, die unschätzbaren Juwelen „O du, die Wonne verkündet in Zion", „Denn es ist uns ein Kind geboren", „Ehre sei Gott in der Höhe", „Siehe, das ist Gottes Lamm", „Hoch thut euch auf, ihr Thore der Welt" und das „Hallelujah".

Im Israel in Aegypten dagegen gehören hierhin jene unvergleichlichen Chöre, die uns, in einer weder vorher noch nachher dagewesenen Weise, die durch Jehovah über Aegypten verhängten Plagen musikalisch malen. Es sind dies der, schon durch die ganz ungewöhnlichen Intervallenschritte seines genialen Thema's die Unmöglichkeit des Trinkenkönnens ausdrückende Chor „Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn der Strom war verwandelt in Blut"; ebenso der Doppelchor „Er sprach das Wort, und es kamen unzählige Fliegen", dessen in den hohen Geigenlagen plötzlich schwirrend emporgehende 32stel-Figuren den sinnverwirrenden Eindruck der die Sonne durch ihre Massen verdunkelnden Heuschreckenschwärme malen, die vernichtend auf die junge Saat fallen. Es gehören ferner hierhin der unter Pauken- und Trompetenschall in zerschmetternd machtvollem Fortgang dahinbrausende Doppelchor „Hagel statt Regen fiel herab, Feuer unter'm Hagel her stürzt in Strömen auf das Land", in welchem die vereinzelten Rufe „Feuer!" „Feuer!", mit denen die beiden Chöre einander zum Donner des Orchesters antworten, wie lodernd vom

wolkigen Firmament heruntergeschleuderte Flammenbäche wirken; ferner der unvergleichliche Chor „Er sandte dichte Finsterniß über all' das Land", dessen schwer und dumpf über den geheimnißvollsten Harmonienfolgen eintretende Orchesterstimmen uns die mitten am Tage einbrechende, Alles verhüllende Nacht in ergreifender Weise malen, in welcher wir zuletzt nur noch vereinzelte, wie die Seufzer von plötzlich Erblindeten ertönenende, bänglich und lang hingezogene Rufe vernehmen, mit denen die verschiedenen Chorstimmen einander in der schreckenvollen Finsterniß zu suchen scheinen, wobei uns der Tondichter zugleich in ergreifender Weise empfinden läßt, daß auch die blind sind, die sich dem Rathschluß der Gottheit widersetzen. Es gehört endlich auch hierher der Chor „Er schlug alle Erstgeburt Aegyptens", dessen durch Pausen getrennte wuchtige Viertelschläge, die zu dem erhabenen aber unerbittlich vorwärtsschreitenden Thema der bewegten Singstimmen unaufhörlich im Orchester erschallen, in furchtbarer Weise die von den Engeln des Zornes geführten Schwertesschläge malen, die die Blüthe der ägyptischen Kriegsmacht tödtlich treffen. — Aber nicht nur die bisher erwähnten und die Wirkungen großer Naturereignisse bis zur Anschaulichkeit steigernden gewaltigen Tongemälde, auch die übrigen Chöre und Doppelchöre dieses, gleichsam mit tausend Stimmen erzählenden und schildernden und darum eben einzig in der gesammten musikalischen Literatur dastehenden Chorwerkes suchen an Genialität und Erhabenheit ihres Gleichen. Welch' ein rastloses, vergebliches und bis zum Erliegen gesteigertes Mühen und Ringen tönt uns aus dem ersten großen Doppelchor entgegen „Und die Kinder Israels schrie'n in ihrer harten Knechtschaft". Wir glauben hier die Jammergestalten der israelitischen Männer, Frauen und Knaben, die unter einer glühenden Sonne, getrieben durch die Geißelhiebe der Sklavenvögte des Pharao, Ziegel brennen und Steine zum Bau der Pyramiden herbeischleppen, leibhaftig vor unseren Augen sich abarbeiten und zusammenbrechen zu sehen. Und welch' ein ganz entgegengesetztes Bild entrollt dann vor unserem inneren Schauen der melodiöse, den Zug des Moses durch die Wüste schildernde und von friedlich pastoraler Stimmung durchwehte Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleichwie ein Hirt". — In eine abermals völlig andere Welt versetzen uns die Chöre, welche die am rothen Meere geschehenen Wunder schildern. In dem hierhin gehörigen großen C-moll-Chor glauben wir die schäumenden und tobenden Wogen der nach langer Ebbe mit Windeseile und verdoppelter Gewalt zurückkehrenden See von allen Seiten über das Heer des Pharao hinstürzen zu sehen, als dieser es wagt, den von den Israeliten auf trockenem Meeresboden zurückgelegten Weg ebenfalls zu betreten. Den erhabenen tragischen Vorgang malt ebensowohl das Streichorchester, in dessen unablässig dahinrollenden und sich aufbäumenden Triolenfiguren die Bläser ihre gewaltigen Accorde werfen, als der Chor, der mit zerschmetternder Declamation singt: „Aber die Fluthen überwältigten der Feinde Schaar". Und wie sehr tritt uns in Händel der Bewohner der brittischen Inseln entgegen, dem die See ein befreundetes Element geworden und deren Erhabenheit und Poesie ganz aufgegangen, wenn sein Chor, im Anschluß an den Untergang des ägyptischen Heeres, in edelster elegisch-melodischer Tonsprache anhebt: „Die Tiefe deckte sie," oder wenn derselbe, wie von göttlichem Odem umweht, zu singen beginnt: „Und vor dem Hauche Deines Mundes zertheilten sich die Wasser", dessen leichter Bewegung sich bei den Worten „Erstarrt lag die Tiefe

im Herzen der See“ das gewaltig ergreifende Bild der, auf beiden Seiten der hindurchziehenden Israeliten zu Mauern aufgerichteten Meerfluth entgegenstellt. Gedenken wir nun noch der Genialität, mit der der Meister die spärlich gesäeten Solostücke behandelt, die sich unter diese, eine ganze Welt umfassende Menge von Chören gleichsam nur verirrt zu haben scheinen: wie ihm z. B. die Plage der Millionen aus dem Nilstrom in die Häuser der Aegypter eindringenden Frösche die einzige ist, die er, ihres humoristischen Beischmackes halber, nicht vom Chor, sondern durch eine von hüpfenden Begleitungsfiguren umspielte Altsolostimme glaubt vortragen lassen zu müssen, oder wie er uns in dem herrlichen Duett für zwei Bässe „Der Herr ist der starke Held“ das Bild des Untergangs der Aegypter in ganz veränderter Ausführung abermals vor Augen stellt und endlich das ganze Riesenwerk mit dem überwältigenden Chor abschließt: „Der Herr ist König auf immer und ewig; das Roß und den Reiter hat er in das Meer gestürzt!“, so fühlen wir uns von Ehrfurcht vor der Macht des gottbegabten Genius durchschauert.

Auch im Alexanderfest wagen wir, obwohl darin eigentlich, gleichwie im „Messias“ und im „Israel“, eine jede Nummer Zeugniß ablegt von dem Genie ihres Schöpfers, gewisse Stücke als die herrlichsten zu bezeichnen. Wir zählen hierhin die in ihrer Einleitung so majestätische und ihr freudig bewegtes Fugenthema in derselben gehobenen Stimmung durchführende Ouvertüre; dann den Brautchor „Selig, selig Paar“, der den König Alexander und die schöne Thais so melodisch feiert; nicht weniger den Es-dur-Chor „Seht an den Perser groß und gut, der durch des Schicksals Wuth von seiner Höhe fällt“, dessen von edelem menschlichen Mitgefühl durchhauchte Töne den ehemals so mächtigen, nun aber vom stolzesten Gipfel irdischer Macht herabgestürzten Feind in ergreifender Weise betrauern. Es gehören ferner hierhin das, von einem Solo-Cello begleitete und in himmlischer Melodie dahinschmelzende Sopranarioso „Töne sanft, du lydisch Brautlied“; nicht weniger der gewaltige, den Helden aus den Armen der Liebe aufschreckende Chor seiner vor Thatenlust brennenden Krieger „Brecht die Bande seines Schlummers, weckt ihn auf mit lautem Donner“, dessen Aufbau sich über einem Basso ostinato in immer höher wachsender Leidenschaftlichkeit vollzieht; ebenso die diesem Chore sich anschließende feurige Baßarie „Gieb Rach’, heult Alles laut“, deren G-moll-Mittelsatz in ergreifenden Tönen auf die bleiche Schaar der Geister der schon gefallenen Krieger hinweist, die über die Schmach klagen, noch nicht am Feinde gerochen zu sein, und die uns, in Verbindung mit dem ihr folgenden furchtbar erhabenen Recitativ, an die nicht ruhen könnenden Geister der Erschlagenen mahnt, welche wir auf Kaulbach’s Gemälde „Die Hunnenschlacht“ erblicken. Wir zählen endlich auch hierhin den, seine vier verschiedenen Themen in der Gestalt einer Doppelfuge kunstvoll verschlingenden und den Hörer zugleich durch seine feurige Stimmung mit sich fortreißenden Schlußchor: „Timotheus, entsag’ dem Preis!“

Kehren wir von diesem Hinweise auf Vereinzeltes wieder zu Händel, als dem Schöpfer des gesammten epischen Stils in der Musik, zurück, d. h. fassen wir die epische Bedeutung unseres Tondichters wieder in deren Totalität auf. — In dieser Beziehung ist zunächst der Punkt ersichtlich zu machen, der Händel’s Oratorien, im Unterschiede mit früheren Werken gleicher Gattung, ihr so hervorragendes episches Gepräge verleiht. — Von den bald nach Luther auftretenden Meistern an: einem

Stephani (dessen 1570 gedruckte Passion eines der ältesten Werke dieser Gattung in deutscher Sprache ist), einem Scandellus und Gesius bis zu Heinrich Schütz und dem Weimaraner Sebastiani (1622—1676), oder bis zu den neben Händel lebenden Meistern Keiser, Mattheson und Telemann, hatten sich die deutschen Oratorien-Componisten fast ausschließlich, oder doch weitaus in ihrer Mehrzahl, auf die musikalische Behandlung von Christi Passionen beschränkt. Dies that, wie wir gesehen haben, auch noch Sebastian Bach, der den Passionen, in seinem Weihnachts-Oratorium, zwar noch die Feier der Geburt des Heilandes hinzufügt, jedoch in einer so lyrischen Form, daß wir es auch bei ihm, wie bei allen anderen Oratorien-Componisten außer Händel, mit christlicher Kirchenmusik zu thun haben. Demungeachtet liegt das Unterscheidende zwischen den Oratorien Händel's und seiner Vorgänger weniger darin, daß der Meister, statt christlicher, heidnische und, statt neutestamentlicher, israelitische und nationale Stoffe wählte, als in der bei ihm hervortretenden veränderten musikalischen Form und Behandlung seiner Oratorien. Fast in allen in Deutschland 150 Jahre lang vor Händel's Auftreten componirten deutschen Passions-Oratorien findet sich eine Anzahl den evangelischen Gemeinden wohlbekannter Choräle verflochten, wie dies auch noch bei Bach der Fall ist. Jene Werke deuten sowohl hierdurch, als durch die erbaulichen Betrachtungen für Chöre oder einzelne Stimmen, welche den Bericht über den Fortgang der Leidensgeschichte unaufhörlich unterbrechen, auf ihre rein kirchliche Bestimmung. Erzählung, Darstellung und Charakterschilderung, die entschiedensten Kennzeichen des Epos, treten somit hier vor dem lyrischen Ausdruck der Andacht, oder hinter erbaulichen und religiös-sittlichen Zwecken in den Hintergrund. Händel's musikalische Behandlungsweise seiner Oratorien dagegen ist eine von der geschilderten meist sehr verschiedene. Einmal finden wir aus ihnen den Choral und die durch denselben gegebene Beziehung auf die Kirche ganz ausgeschlossen. Ferner nehmen selbst die, auch bei ihm vielfach in die Erzählung eingeflochtenen und dem Chore oder Solostimmen zuertheilten ethischen Betrachtungen bereits eine merklich andere Stellung ein, als in den Oratorien seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Sie halten nämlich den Gang der Erzählung weder so häufig, noch in gleicher Ausdehnung auf, wie dies z. B. in den Bach'schen Passionen geschieht. Nächstdem werden sie weit häufiger den in der Handlung auftretenden Personen selber, als gleichsam außer der Handlung befindlichen idealen Stimmen, in den Mund gelegt. So werden z. B. sämmtliche in Händel's Oratorium „Samson" enthaltene Betrachtungen und Reflexionen direct durch die in der Erzählung auftretenden Personen, nämlich durch Samson, Micah, Manoah, Dalila, vorgetragen, oder durch die Chöre der Israeliten, im Gegensatz zu den Chören der Philister, den Chören der heidnischen Priester Dagon's und dem Chore der Jungfrauen Dalila's. Ein Gleiches gilt von fast allen anderen Oratorien Händel's. Es ist aber in dieser Beziehung sehr zweierlei, ob irgend eine nicht zur Handlung gehörende ideale Stimme allgemeine Betrachtungen über den Verlust des Augenlichtes anstellt, oder ob der erblindete Samson selber ausruft: „Nacht ist's umher!" Der Betrachtung gewidmete Chöre und Arien, die nicht durch bestimmte, dem Epos, um das es sich handelt, angehörende Personen ausgesprochen werden, finden wir bei Händel, charakteristischer Weise, hauptsächlich im Messias", in seinem Oratorium „Frohsinn und Schwermuth", in seinem

sogenannten „Gelegenheitsoratorium" (1746 zur Feier des Sieges bei Culloden geschrieben), sowie in seinem Oratorium „Sieg der Zeit und Wahrheit". Somit also nur in solchen Werken, die entweder, wie der „Messias", sich wieder dem Kirchlichen sehr nähern, oder mehr symbolischer und allegorischer, als eigentlich epischer Natur sind. In fast allen seinen Oratorien dagegen, die der nationalen Heldengeschichte angehören, gleichviel ob derjenigen der Israeliten, oder der der Griechen und Römer, gehen auch die, die Handlung begleitenden Momente lyrischer Stimmung und Erregung aus dem Inneren der im Mittelpunkt derselben wirkenden Personen hervor. — Auch die Stellung des Chors ist eine neue und bis dahin ungewohnte in Händel's Heldengedichten. Es ist nämlich ebenfalls ganz episch von unserem Meister gedacht, daß er in Tondichtungen, in denen sich's nicht um die Geschicke Einzelner, sondern um das Wohl und Wehe ganzer Völker handelt, diese letzteren auch eine hervorragende Stimme gewinnen und hierdurch die über private Ereignisse und Verhältnisse weit hinausgehende Bedeutung eines solchen Werkes kenntlich werden läßt. In der Poesie kann dies nur auf Umwegen geschehen. Die Musik dagegen ist in der glücklichen Lage, uns die großen Massen, deren Geschicke das Epos zum Gegenstande seiner Darstellung macht, nicht bloß aufzählend oder in einer erst allmälig zum inneren Bilde sich rundenden Schilderung vorzuführen, sondern sie sogleich in ihrer ganzen Gewalt und Vielgestaltigkeit hinzustellen, und zwar eben im Chore. Diese Bedeutung hat demselben aber erst Händel verliehen, und seine Chöre haben nicht nur die Bestimmung, das Volk oder die Völker, um die es sich handelt, selbstredend einzuführen, sondern der Meister verleiht ihnen auch ein neues Gewicht dadurch, daß sie ihm dazu dienen, ungeheure, erschütternde oder wunderbare Ereignisse, die eindringlich genug zu schildern die Stimme des Einzelnen zu ohnmächtig und schwach scheint, darzustellen und zu malen. Die besondere Wirkung und Natur der Chöre Händel's deutlich zu machen, dient vorzüglich auch ein Vergleich derselben mit den Chören Bach's. Man kann im Allgemeinen sagen, daß Händel's Chöre nicht jene breite Entwicklung gewinnen, welche gewisse, dem Ausströmen tiefster religiöser Empfindung dienende Chöre Bach's, z. B. der Eingangschor seiner „Matthäus-Passion", oder viele seiner motettenartig über Chorälen sich aufbauenden Chöre besitzen. Ebensowenig lassen sie jene prägnante Kürze, daher auch nicht jene nur scharfen oder nur skizzenhaft andeutenden Umrisse gewahren, welche den oft nur wenige Takte umfassenden Judenchören in der Matthäuspassion eigen ist. Händel's Chöre sind weder so lyrisch und in einer der bewegten Seele nimmer genügenden Weise ausgiebig, wie gewisse in Andacht sich auflösende Chöre Bach's, noch so lakonisch-dramatisch, wie des gleichen Meisters Judenchöre. Sie erscheinen vielmehr einerseits zusammengefaßter, weil in plastischer Weise darstellend, schildernd, betrachtend, erzählend; andererseits dagegen — wenn sie nämlich dramatisch wirken sollen — wiederum breiter ausgeführt, als jene, nur fanatischen Ausrufen vergleichbaren Judenchöre der Bach'schen Passion. Sie stehen daher in der Mitte zwischen beiden Gattungen, d. h. sie sind eben epischer Natur.

Glauben wir in Vorstehendem dargethan zu haben, daß Händel's Oratorien zum ersten Mal das eigentliche Epos in der Tonkunst entwickelten, so muß es uns überraschen, daß der Begründer der ganzen Gattung dieselbe auch so gut wie schon erschöpft hat. Wir können nämlich die von ihm geschaffenen 25 Epopöen in

nicht weniger als vier besondere Gruppen eintheilen, da seine Oratorien entweder heroischer, contemplativ-symbolischer, lyrisch-pastoraler oder rein christlicher Natur sind. Die Zahl seiner heroischen Oratorien ist — dem eigentlichen Wesen des Epos entsprechend, welches sowohl bei den Indern, bei den Griechen und den Römern, als in der Edda und im deutschen Mittelalter heroisch angehaucht ist — die bei weitem größte. Denn der Epiker ist vor Allem Heldensänger, sowie zugleich der Darsteller der Geschicke ganzer, mit ihrem Heros verbundener Völker. Ob dieser Held ein seine Nation leitender Fürst, Krieger oder Priester ist, gilt dem epischen Dichter und Tondichter gleich — genug, daß er Thaten vollbracht, die es werth sind, im Gedächtniß der Menschen und im Preise des Sängers weiterzuleben; mit anderen Worten: daß seinem Thun sittliche Motive zu Grunde liegen, die ihrerseits wiederum den Antheil, den die Gottheit oder die Götter an dem was geschieht nehmen, bedingen und erklären. Händel's heroische Oratorien, im Ganzen 17, zerfallen wiederum in zwei besondere Gattungen: in seine altisraelitischen und in seine antik-classischen. Zu der ersten Gattung gehören 11 Oratorien, von denen Israel in Aegypten, Josua, Jephta, Judas Maccabäus, Samson, Saul, Salomo und Belsazar Helden, dagegen Athalia, Debora und Esther Heldinnen feiern; zu der zweiten Gattung, welche griechische und römische Stoffe behandelt, zählen Herakles, die Wahl des Herakles, das Alexanderfest, Semele, Alexander Balus und die Geschichte der römisch-christlichen Märtyrerin Theodora.

Betrachten wir nun diese, für einen einzigen Tondichter unglaublich große Anzahl heroisch-musikalischer Epopöen in ihrer Gesammtheit, so müssen wir uns sagen, daß Händel, trotz aller, seiner eigenen Geistesnatur innewohnenden heroischen Neigungen und Anlagen, in der Zeit, in der er lebte, nimmermehr jener gewaltige Sänger des Heldenthums und namentlich auch der Verbindung desselben mit hoher Begeisterung für nationale Freiheit hätte werden können, den wir in ihm besitzen, wenn ihn nicht ein, in diesem Falle wohl providentiell zu nennendes Geschick, schon als jungen Mann nach dem Lande geführt und dessen Bürger hätte werden lassen, das damals als die einzige wirkliche Heimath nationaler Freiheit und Unabhängigkeit in Europa gelten konnte: nach England. Wie der frische Anhauch des an die Küsten dieses Inselreiches donnernden Oceans, so hat auch die wohlthätige Geistesatmosphäre, die Händel aus den Kreisen des gebildeten englischen Bürgerthums anwehte, welches durch die englische Verfassung und Volksvertretung damals schon eine Unabhängigkeit und Selbstständigkeit erlangt hatte wie nirgends sonst und dessen Vaterlandsliebe sich gerade an diese idealen Güter knüpfte, einen gar nicht genug zu preisenden Einfluß auf unseres Meisters Weltanschauung und heroische Tondichtungen gewonnen.

An die heroischen Oratorien reihen sich Händel's contemplativ und symbolisch gehaltene Oratorien, deren er vier geschrieben: „Sieg der Zeit und Wahrheit", „Gelegenheits-Oratorium" (zur Feier des Sieges bei Culloden), „Frohsinn und Schwermuth", sowie die der Cantate angenäherte und die Macht der Musik schildernde „Cäcilien-Ode." — Der lyrischen und pastoralen Oratorien besitzen wir nur drei: „Acis und Galathea", „Susanna" und „Joseph"; der rein christlichen Oratorien eigentlich nur eines, den „Messias", und auch dieser zeigt einen durchaus epischen, schon mit der Ankündigung Christi durch Johannes den Täufer beginnenden und erst nach der Himmelfahrt und der Austragung des Evangeliums

unter die Heiden endenden Fortgang, während die beiden Passionen Händel's mehr specifische Kirchenmusik damaligen Stils, als wirkliche Oratorien sind, d. h. mehr lyrischer als epischer Natur.

Wir sagten, daß Händel mit den hier in neuer Eintheilung aufgezählten Oratorien eigentlich die epische Gattung in der Tonkunst bereits nach allen Richtungen hin erschöpft habe. Dies wird noch evidenter, wenn wir darauf hinweisen, daß (von den in den anderen Oratorien enthaltenen Tonmalereien ganz abgesehen) die beiden Oratorien „Frohsinn und Schwermuth", sowie „Acis und Galathea" bereits auch die eingehendsten landschaftlichen Schilderungen und zwar so idyllischer, reizender und zugleich geistvoller Natur enthalten, daß damit der Weg, den Joseph Haydn, namentlich in seiner „Schöpfung" und seinen „Jahreszeiten" später weiter verfolgte, bereits gefunden und betreten ist. Nur daß sich die landschaftlichen Schilderungen Händel's zu denen Haydn's verhalten, wie antike Classicität zu classischer Romantik. Denn wenn durch Händel's Tonmalereien dieser Gattung, z. B. in „Acis und Galathea", ein großer stilistischer Zug geht, der uns an die Landschaften zur Odyssee von Friedrich Preller mahnt, in denen die classisch schöne Zeichnung das Prävalirende ist, so prangen dagegen Haydn's landschaftliche Bilder in den saftigeren oder verklärteren Farbentönen eines Ruysdael und Claude Lorrain, wie dies auch durch das unterdessen reicher gewordene Orchester schon mitbedingt ist. Aber gleichwie Preller's Gestalten plastisch aus dem Landschaftsbilde heraustreten, während sie bei Claude Lorrain und Ruysdael nur Staffage sind, so verhalten sich auch (und zwar in noch weit schrofferem Gegensatze) die durchgebildeteren und in lebensvoller Gliederung charakterisirten Personen der Oratorien Händel's zu den nur in allgemeinen Umrissen angedeuteten der Haydn'schen Oratorien. Jene gleichen antiken Statuen, diese gemalten und entweder nur die Gattung oder genrehafte Figuren repräsentirenden Personen.

Zur Vervollständigung der Darstellung von Händel's im Oratorium entwickelter Universalität gehört übrigens auch noch ein Hinweis auf seine, von der der epischen Poeten sehr verschiedene persönliche Stellung zu seinen Epopöen. Während die Letzteren, z. B. die epischen Sänger Alt-Indiens, ein Homer oder der Dichter, dem wir das Nibelungenlied in seiner der Minnesängerzeit angehörenden Gestalt verdanken, nur solche Heroen besangen, die der Nation angehörten, zu welcher auch der Poet zählte, sehen wir Händel ebensowohl die Heerführer, Könige und streitbaren Richter des israelitischen, als diejenigen des griechischen und macedonischen Alterthums feiern und im „Belsazar" wird sogar auf den Perser Cyrus, als auf den eigentlichen Helden hingedeutet. Händel erscheint also neben jenen seinen Vorgängern als der Kosmopolit.

Zu denjenigen Werken Händel's, die außer seinen Oratorien, Opern und bereits früher genannten Kirchenmusiken noch einer allgemeinen Erwähnung werth erscheinen, zählen wir seine Gelegenheits-Compositionen geistlichen Stils. Es sind dies die „Krönungs-Hymnen" (1727), seine „Trauungs-Hymne" (1736) und seine „Begräbniß-Hymne" (1737). In noch höherem Maße verdienen unseren Antheil seine Instrumentalcompositionen, nämlich erstens seine Kammer- und Orchestermusik, darunter, außer der schon erwähnten „Wassermusik", auch eine „Feuermusik", sowie seine Geigen- und Flöten-Sonaten mit Baß, seine Trio's, seine Concerti

grossi (die sogenannten „Oboenconcerte"), ferner 12 große in einem ähnlichen Stil componirte Concerte für Streichinstrumente (1739) und vieles Andere; **zweitens** seine Werke für **Orgel** und für **Clavier**, darunter seine großen Orgelconcerte, seine Suiten, seine Fugen für das Clavicembalo u. s. w.

Wir haben nun noch der Erlebnisse der späteren Jahre des großen Meisters zu gedenken. Händel hatte kaum der Oper den Rücken zugewandt und sich vorzugsweise der Schöpfung seiner herrlichen Oratorien gewidmet, als auch das Glück wieder bei ihm einkehrte. Seine Oratorien bahnten sich schon bei seinen Lebzeiten ihren Weg und brachten ihm Ruhm, Ehre und Vermögen; Dinge, an die er sicher bei der Conception dieser aus dem tiefsten Inneren hervorgegangenen erhabenen Schöpfungen kaum gedacht, die ihn aber auch vor der Welt zu einem hochangesehenen Mann machten. Man drängte sich in London zu den Oratorien-Aufführungen Händel's, in welche er Orgelsätze, in denen er selber als Virtuose auftrat, einzulegen pflegte. Auch der englische Hof war bemüht, ihn wieder auf jede Weise auszuzeichnen. Der Besuch seiner Oratorien wurde, besonders seit der Aufführung seines „Messias" (1741), Mode und guter Ton in der gebildeten Gesellschaft Londons und seine Berühmtheit stieg so hoch, daß ihn der Vicekönig von Irland zu einer Reihe von Oratorien-Aufführungen nach der grünen Insel einlud. Händel langte am 18. November 1741 in Dublin an und führte dort während der neun Monate seines Aufenthaltes unter anderem die Werke „Frohsinn, Schwermuth und Mäßigung" ((L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato), „Acis und Galathea", „Esther" und „das Alexanderfest" auf. Am 18. April und 3. Juni 1742 gab er daselbst seinen „Messias", am 23. Mai seinen „Saul" und kehrte am 13. August wieder nach London zurück. So glänzende Erfolge in beiden Königreichen regten den Haß seiner alten Feinde von Neuem auf und man ließ kein Mittel unversucht, um den Fortgang derselben zu kreuzen. Da Händel's Oratorien in der Charwoche und Osterzeit, sowie meist im Coventgarden-Theater gegeben wurden, so hoffte man einen vernichtenden Schlag gegen den Meister zu führen, wenn man ein Verbot derselben, als unpassender öffentlicher Vergnügungen in so heiliger Zeit, erwirkte. Der Streich mißlang jedoch, da das große Publikum schon zu sehr für Händel eingenommen war und der Meister überdies zu verstehen gab, daß seine Aufführungen doch wohl etwas Anderes seien, als sogenannte öffentliche Vergnügungen. Bezeichnend für Händel's Menschenfreundlichkeit ist es, daß er seinen „Messias", so lange er lebte, nur zu **wohlthätigen** Zwecken aufführte. Höchst merkwürdig bleibt es, daß der Meister das genannte unvergängliche Werk in dem verhältnißmäßig hohen Alter von 57 Jahren und in der unglaublich kurzen Zeit von 24 Tagen schuf. Das im Besitze der Königin von England befindliche Manuscript läßt hierüber keinen Zweifel, indem es auf der ersten Seite die von Händel geschriebenen Worte trägt: „Angefangen den 22. August 1741", welchen am Schlusse des Werkes die ebenfalls von dem Meister herrührende Notiz folgt: „Fine dell'oratorio. G. F. Handel. September 14, 1741". Während der Composition des „Jephta", 1751, fingen Händel's Augen zu leiden an und bald darauf sehen wir ihn, gleich seinem großen Zeitgenossen **Bach**, völlig erblinden. Er ließ demungeachtet die von ihm bisher in der Fastenzeit gegebenen Oratorien-Concerte unter der Direction seines Schülers **Smith** fortsetzen. Am 13. April 1759 (nach Anderen am 14. April), nur acht Tage nach einer Aufführung seines „Messias", schloß der große Meister für immer die Augen.

Es ist noch zu erwähnen, daß vier der oratorischen Werke Händel's mit einer classischen neuen Instrumentirung versehen worden sind. Dieselbe rührt von Mozart her, der den „Messias", das „Alexanderfest", „Acis und Galathea" sowie die „Cäcilienode" mit den reicheren Farben des modernen Orchesters schmückte. In ähnlicher Weise bearbeitete Julius Rietz des Altmeisters „Josua". Wohlverstandener Weise ist in keiner der auf solche Art entstandenen neuen Partituren die ursprüngliche Partitur Händel's ausgelöscht oder in ihrem Grundcharakter erschüttert worden. Mozart ist hierbei sogar so pietätvoll zu Werke gegangen, daß er sich, ehe er mit seinen Zusätzen begann, die sämmtlichen Orchester- und Vocalstimmen der Händel'schen Partitur in das zum Entwurf der seinigen bestimmte Notenpapier eintragen ließ. — England hat bereits vor einer längeren Reihe von Jahren eine Gesammtausgabe Händel's veranstaltet, die von Walsh, Meare und Cluer veröffentlicht wurde und welche die in London dargestellten italienischen und englischen Opern, die Oratorien, die italienischen Cantaten, die „Te Deum", das „Jubilate", die großen Anthems und Orgelstücke enthält. Die zweite englische Gesammtausgabe, die unter Georg III. (und durch diesen für Händel begeisterten König veranlaßt) von Arnold veranstaltet wurde, ist bei Weitem nicht so correct, wie die ältere, auch wurde sie nicht zu Ende geführt. Neuerdings hat auch Deutschland seinem großen Sohne das schönste aller Monumente durch eine solche Gesammtausgabe (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) zu setzen unternommen, die, von Chrysander angeregt, sich bereits ihrer Vollendung zu nähern beginnt. Ein von Heidel herrührendes Denkmal aus Erz hat ihm das dankbare Heimathland in seiner Vaterstadt Halle gesetzt.

Händel blieb unverheirathet; er entwickelte sich aber darum zu nichts weniger als zu einem Egoisten, wie dies bei ledig bleibenden Männern sonst so leicht der Fall ist. Wir vernahmen vielmehr bereits, daß er alle Messias-Aufführungen zur Linderung der Noth seiner Mitmenschen bestimmte und zwar fanden dieselben am häufigsten zum Besten des Londoner Hospitals für Findlinge statt. Hierbei blieb seine Bereitwilligkeit, Anderen zu helfen, jedoch nicht stehen; er betheiligte sich auch an dem Zustandekommen eines Londoner Vereins zur Unterstützung mittelloser Musiker, für den er das „Alexanderfest", „Acis" und die „Cäcilienode" gab und auch durch Beiträge sowie mit seinem Namen eintrat. Selbst über sein Leben hinaus gedachte er seiner hilfsbedürftigen Fachgenossen, indem er der zuletztgenannten Gesellschaft in seinem Testament noch tausend Pfund vermachte. Gleich liebenswürdig erscheint Händel in seiner in der Stille ausgeübten Privatwohlthätigkeit. Daß er seiner alten Mutter beistand, verstand sich freilich von selbst, daß er aber auch der in Halle wohnenden Wittwe seines früheren Lehrers Zachau lebenslänglich Hilfe leistete, zeigt uns wieder sein edles und dankbares Herz. Eine andere schöne Seite seines Charakters tritt in der gottergebenen Fassung hervor, mit welcher der sonst so erregbare Mann seine im Alter sich einstellende Blindheit trug. Das englische Publikum sah es mit Ehrfurcht, wenn der von einem Knaben geleitete Greis die Treppe hinaufstieg, die zur Orgel führte, an welcher er auch in seiner Umnachtung den Platz als Virtuos nicht aufgab. Wie mag Samson's Klage um das verlorene Augenlicht, die er als noch Sehender erschütternd und mit der ganzen Divinationsgabe des großen Künstlers in Tönen ausgesprochen, damals auf ihn und Andere gewirkt haben!

Als Dirigenten lernen wir unseren Meister durch eine Schilderung des in

seinem Orchester mitgeigenden und später als Musikhistoriker so bekannt gewordenen Burney kennen. Derselbe sagt bei dieser Gelegenheit von dem feurigen und imperatorischen Auftreten Händel's: „Die Stimme, mit welcher er am Schlusse einer Arie „Chorus!" zu rufen pflegte, war wirklich fürchterlich; bei den Proben seiner Oratorien pflegte er sehr heftig zu werden, wenn der Prinz und die Prinzessin von Wales (die Letztere hatte ihren Gemahl endlich zu Händel bekehrt) nicht zu rechter Zeit in den Musiksaal traten. Ich fürchte selbst, daß der moderne Timotheus, wenn die Ehrendamen oder sonstigen weiblichen Begleiter des Hofes während der Aufführung plauderten, nicht bloß fluchte, sondern auch Namen rief. Die Prinzessin von Wales pflegte dann mit gewohnter Milde und Sanftmuth zu sagen: „Still, still! Händel ist böse." — Als der vom Publikum verzogene Sänger Carestini die Impertinenz hatte, Händel eine von diesem componirte Arie als für seine Stimme unbrauchbar zurückzusenden, eilte der Meister in loderndem Zorn in des Widerspenstigen Wohnung, ihn mit den Worten niederdonnernd: „Sie Esel, weiß ich nicht besser, was Ihnen frommt?" In ähnlicher Weise erging es einem Dichter, der eine Cantate für Händel gedichtet hatte, und gegen diesen äußerte, daß dessen Musik nicht überall dem Ausdruck der Textesworte Rechnung trage. „Meine Musik soll nichts taugen?" rief der Jupiter tonans. „Ich sage Dir, sie ist gut, sehr gut — Deine Worte taugen nichts — gehe hin und mache bessere Worte zu meiner Musik!" — Solchen beglaubigten Vorgängen reiht sich, als unverbürgterer Natur, die Erzählung an: Händel habe, als ihn Georg II. nach einer Aufführung des „Messias" mit den Worten belobt: „Sie haben uns recht erfreut," dem König geantwortet: „Majestät, ich wollte nicht erfreuen, sondern bessern." Sollte dies Geschichtchen apokryph sein, man müßte es jedenfalls ben trovato nennen, denn es entspricht völlig der Verletzbarkeit, leicht aufbrausenden Gemüthsart und furchtlosen Wahrheitsliebe Händel's.

Culturgeschichtlich bedeutsam ist es, daß sich die ganze musikalische Entwicklung Englands, wie sie sich vor Händel's Auftreten gewissermaßen auf diesen zugespitzt, so auch wieder nach seinem Scheiden an den gewaltigen Meister anschloß. Es ist selbst ein großer Theil des Erfolges, den ausländische Meister nach Händel's Tod in England erfochten, mit darin zu suchen, daß dieselben auf den von Händel ursprünglich gebahnten Wegen weiter fortschritten. Dies beweisen ebensowohl die ungeheuren Erfolge, die Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten", als Mendelssohn's „Paulus" und „Elias" in England davontrugen. Hieraus, sowie aus dem, über ein Menschenalter andauernden Wirken Händel's unter dem uns stammverwandten Volke der Britten erklärt sich's denn auch, daß die Engländer Händel bis zum heutigen Tage als einen ihrer nationalen Geisteshelden feiern. Sie errichteten demselben in dem Pantheon ihrer großen Männer, in der Kathedrale von Westminster, ein Denkmal und die Ehrfurcht vor dem Meister und dem, was seine Musik ausspricht, ist auch gegenwärtig noch so groß, daß es kein englisches Publikum giebt, das sich bei dem Ertönen des „Hallelujah" aus dem „Messias" nicht erhöbe, um dasselbe stehend anzuhören. Aber nicht etwa nur die höheren Gesellschaftsklassen verehren und lieben den Meister in dieser Weise; er ist in England so volksthümlich geworden, daß es sogar einfache Handwerkergesangvereine wagen dürfen und können, Händel'sche Oratorien aufzuführen. Eine in so weiten Grenzen entwickelte Popularität hat Händel, trotz aller Musikfeste und großen Vereine, die Oratorien von ihm bei uns aufführen, selbst

in Deutschland noch nicht erreicht. Aber auch hier breitet sie sich, ebenso wie in Amerika, Australien, Belgien, Dänemark und Holland täglich weiter aus und so kann man heute schon den Tag herannahen sehen, an welchem des großen Tondichters Ruhm den ganzen Erdkreis umspannen wird.

Zweiundzwanzigstes Capitel.

Der Ritter von Gluck.

Wie Bach die gesammte christliche Kirchenmusik und mit ihr die erhabenste Form musikalischer Lyrik zu ihrem letzten Abschluß brachte — wie Händel, an Stelle der früheren Versuche auf episch-musikalischem Gebiete (z. B. der Cantata da chiesa, der Passionen der protestantischen Meister, der Oratorien Carissimi's und seiner Schule) einen wirklich epischen Stil schuf und die Tonkunst mit dem musikalischen Epos beschenkte, so sollte Gluck der Meister sein, welcher der dramatischen Musik, der letzten noch übrigen unter den drei großen Stilformen, die die Tonkunst mit ihrer älteren Schwester, der Poesie, gemein hat, ihren höchsten Ausdruck verlieh. Er that dies, indem er alle früheren zur Bühne in Beziehung getretenen musikalischen Versuche: von den Bemühungen der Florentiner, die durch Musik unterstützte antike Tragödie wieder aufleben zu lassen, bis zur altfranzösischen Singbühne Lully's und Rameau's und zu der melodiereichen Oper Scarlatti's und seiner Jünger, durch das aus seinem Geiste geborene musikalische Drama abschloß und so zugleich die in seiner Zeit modisch gewordene italienische Concert-Oper für lange beseitigte, ja, eine Wiederholung ihrer Alleinherrschaft selbst für spätere Zeiten unmöglich machte. — Zwar hat Gluck mit seinen Musikdramen nicht alle Gattungen des musikalischen Dramas erschöpft; schon darum nicht, weil, wenn wir von den Opern der ersten beiden Drittel seines Lebens absehen, der spätere, d. h. der unsterblich gewordene Gluck, ganze Richtungen der Oper, z. B. die komische Oper und das zu seiner Zeit blühende Singspiel unangebaut ließ. Dadurch aber, daß er Form und Stil der beiden erhabensten Gattungen der Oper, der heroischen und tragischen, begründete, hat er sich dennoch als der eigentliche Vater des musikalischen Dramas erwiesen, und zwar in dessen Totalität, weil, nachdem erst einmal jene beiden strengsten Gattungen der dramatischen Musik zu ihrer Vollendung gekommen, der Weg gewiesen war, auf welchem auch alle übrigen Richtungen der Oper in einer, der Idealität jener wichtigsten Gattungen entsprechenden und sich ihnen anschließenden Weise zu reformiren seien. Alle hatten eben von nun an — gleichviel ob tragischen, heroischen, komischen oder fantastischen Inhaltes — in derselben Weise dramatische Schlagkraft, sowie Wahrheit dramatischen Ausdrucks zu entwickeln und diese Vorzüge überdies mit einem edlen und reinen Stil und einer, den Bedingungen der musikalischen Bühne entsprechenden, daher namentlich von conventionellen Traditionen befreiten Kunstform zu vermählen.

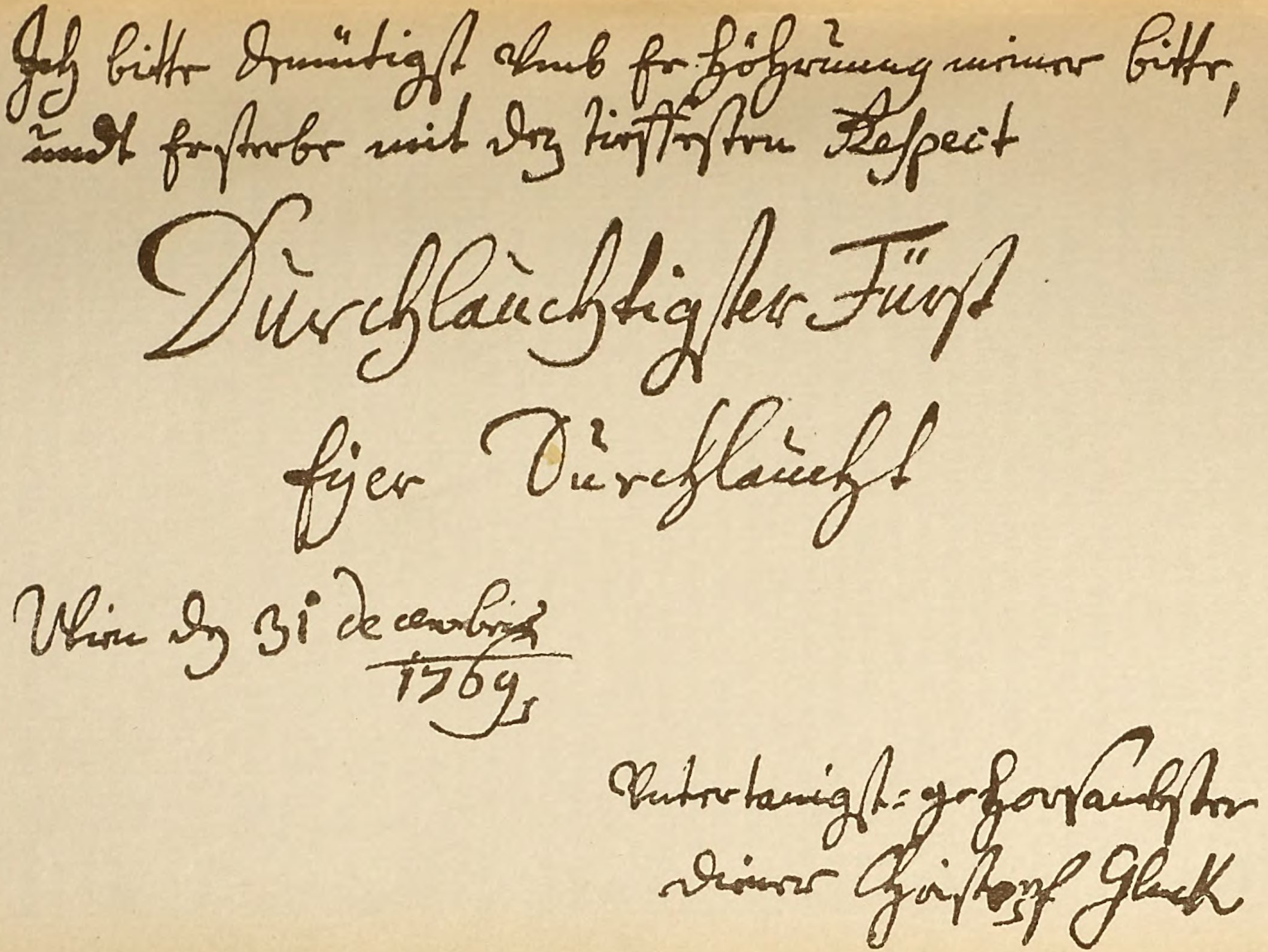
Gehen wir, nach dieser kurzen einleitenden Betrachtung der Stellung Gluck's

in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst, zu einem Abriß der Lebensschicksale und der Künstlerlaufbahn unseres Meisters über.

Christoph Willibald Gluck wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz, unweit der bayerisch-böhmischen Grenze, geboren. Seine Eltern nahmen, wie so häufig die Erzeuger unsterblicher Söhne, eine höchst bescheidene Lebensstellung ein. Der Vater: Alexander Gluck, war anfänglich Büchsenspanner des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen und endete als Förster des Fürsten Lobkowitz. Von seiner Mutter Walburga weiß man nicht viel mehr wie ihren Namen. Jedenfalls durfte sich Gluck, als der Sohn eines schlichten Jägers und seiner Eheliebsten, einen echten Sohn des Volkes nennen. — Wie das Kind, das die Welt von sich reden machen sollte, drei Jahre alt war (1717), siedelte sein Vater nach Böhmen über. Den Eltern gebührt das Verdienst, dafür gesorgt zu haben, daß der Knabe, trotz ihrer beschränkten Verhältnisse, eine für die damalige Zeit sehr gute Erziehung erhielt. Von seinem zwöften bis zu seinem achtzehnten Jahre (1726—1732) besuchte der junge Gluck das der Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg benachbarte Städtchen Kommotau. Er absolvirte auf dem dortigen Jesuiten-Seminar nicht nur seine Gymnasialstudien, sondern erhielt auch daselbst seinen ersten Unterricht auf der Orgel und dem Clavier und vervollkommnete sich als Geiger und Sänger. Die Musikertribüne der mit dem Seminar verbundenen Ignatiuskirche war der Schauplatz dieser seiner frühesten musikalischen Thätigkeit. Die guten Jesuitenväter ließen sich wohl nicht träumen, daß ihr fleißiger Zögling zu einem Wiedererwecker der Herrlichkeit classischen Heidenthums und des mit ihm verbundenen Cultus des Schönen, Erhabenen und rein Menschlichen heranwachsen werde. Das Jahr 1732 führte den begabten Jüngling nach Prag. So lange die spärlichen Beiträge aus dem Elternhause flossen, setzte er hier sowohl seine höhere tonkünstlerische Ausbildung, wie seine wissenschaftlichen Studien fort; als jene Zuschüsse aus der Heimath aber ausblieben, sah er sich genöthigt, zur Fristung seiner Existenz selber Unterricht zu ertheilen. Durch die Familie der Brodherren seines Vaters, der Fürsten Lobkowitz, wurden ihm die Thüren der Häuser des kunstsinnigen hohen österreichischen Adels erschlossen. Zunächst fand er im Jahre 1736, als ihn seine Liebe zur Tonkunst von Prag weiter nach Wien getrieben, im Lobkowitz'schen Palaste selber freundliche Aufnahme. Der lombardische Fürst von Melzi, der ihn dort musiciren hörte, faßte ein lebhaftes Interesse für ihn und nahm ihn (etwa um 1737 oder 1738) mit sich nach Italien. Es ist nicht unmöglich, daß der zauberische Park der herrlich am Comersee gelegenen Villa Melzi, die Gluck ohne Zweifel mit seinem Beschützer besuchte, damals schon Eindrücke in seiner Seele hervorrief, die wieder in ihm aufwachten, als er, auf der Höhe seiner Kunst stehend, es unternahm, Armidens Zaubergarten in unvergänglichen Tönen zu schildern. Um die Zeit freilich, von der hier die Rede ist, handelte es sich für ihn um andere Dinge; zunächst um den Unterricht des in Mailand lebenden berühmten Tonsetzers und Organisten Giovanni Battista Sammartini, durch dessen Lectionen im Contrapunkt und in der Instrumentirung des jungen Gluck's musikalische Ausbildung erst vervollständigt ward. Nach vier Jahren eifrigen Studiums fühlte sich Sammartini's Schüler der Aufgabe gewachsen, seine erste Oper zu schreiben. Der Gegenstand derselben war der von Metastasio, dem berühmtesten und fruchtbarsten aller Librettisten jener Zeit, gedichtete „Artaserse", der 1741,

also im 28. Lebensjahre unseres Tondichters, in Mailand in Scene ging. Ihm folgten bis zum Jahre 1745, dem letzten seines ersten Aufenthaltes in Italien, für Venedig: „Demetrio“ und „Ipermnestra“, beide 1742; für Cremona: „Artamene“ 1743; für Turin: „Alessandro nell’ Indie“ 1745; und abermals für Mailand: „Demofoonte“, „Siface“ und „Fedra“ (1742, 1743 und 1744); also acht Opern in fünf Jahren. Gluck erntete mit diesen Erstlingen seiner dramatischen Muse fast überall in Oberitalien einen ungetheilten Beifall; die genannten Werke selber aber scheinen sich noch durch nichts von dem Durchschnittscharakter des Stiles und Zuschnittes der damaligen opera seria unterschieden zu haben. Anhaltepunkte hierfür geben zwei Nummern aus der Oper „Alexander in Indien“, welche aus dem Nachlaß R. G. Kiesewetter’s in das Musikarchiv der k. k. Hofbibliothek zu Wien übergegangen sind. Die für Mailand geschriebenen Opern sind leider, wahrscheinlich in Folge eines Theaterbrandes, von den Flammen verzehrt worden. Die in Italien erlangte Berühmtheit verschaffte Gluck 1745 einen Ruf an das Haymarket-Theater in London. Hier führte er 1746 seine Oper „La Caduta de Giganti“ auf, deren Buch wahrscheinlich wieder, wie das seiner sämmtlichen früheren Opern, von Metastasio herrührt. Ihr ließ er seine für Cremona geschriebene Oper „Artamene“ folgen. Händel, der den Aufführungen dieser Werke beiwohnte, soll sich etwas geringschätzig darüber geäußert haben. Sehr bekannt ist die Händel zugeschriebene Aeußerung, daß sein Schuhputzer einen besseren Contrapunkt schreibe, als Gluck. Wie wenig oder wie viel aber auch hiervon auf historischer Wahrheit beruhen mag, solche Aussprüche Händel’s würden uns weder befremden, noch dem neidlosen Charakter des großen Oratoriensängers Abbruch thun können; denn der Gluck, den Händel damals hörte, war keineswegs schon jener spätere Meister, dem unsere, der Nachgeborenen, Bewunderung gilt. Es würde im Gegentheil höchst verzeihlich scheinen, wenn ein Mann wie Händel, der sich selbst zwei Jahrzehnte hindurch (1720—1740) mit der Idee einer Reformation der Oper getragen, von dem in England angelangten deutschen Tonsetzer Höheres erwartet hätte, als von den damaligen italienischen Operncomponisten, gegen deren Tendenzen er einen so langen und vergeblichen Kampf in London geführt hatte. Um so glücklicher traf es sich, daß die Wirkungen, die umgekehrt die Anhörung Händel’scher Oratorien auf Gluck ausübte, die allersegensreichsten für diesen letzteren sein sollten. Er selber gesteht, daß von seinem englischen Aufenthalte ein neuer Abschnitt in seinem Künstlerleben datirt, und wir wissen, daß es, neben anderen Erfahrungen, vor Allem die Wahrheit und Gewalt musikalischen Ausdrucks gewesen ist, wie er namentlich aus gewissen dramatisch angehauchten Oratorien Händel’s spricht (z. B. aus dem „Herakles“ und dem „Samson“), der Gluck begreifen ließ, welche Aufgabe sich die Musik in ihrer Verbindung mit der Bühne eigentlich zu stellen habe. Unter die Erfahrungen anderer Art, die Gluck in London gemacht, und die seine spätere, das gesammte musikalische Drama umwälzende Richtung mit vorbereiten helfen sollten, gehört folgende Thatsache. Man hatte, nach dem mäßigen Erfolge seiner beiden Opern, ein sogenanntes Pasticcio (wörtlich „Pastete“) von ihm zu hören gewünscht; eine Art von dramatischem Potpourri, wie es damals vielfach Mode geworden. Gluck hoffte, durch eine Auswahl und Zusammenstellung aller derjenigen Nummern seiner früheren Opern, die in Italien einen besonderen Beifall davongetragen, auch das englische Publikum

zu erwärmen. Statt dessen ließ das Pasticcio „Piramo e Tisbe", zu des Componisten großer Enttäuschung, die Menge gleichgültig, ja kalt. Wie aber nur das Talent bei Mißerfolgen leicht kleinmüthig wird, während das Genie meist dadurch vorwärts kommt, so ging es auch hier. Gluck mußte sich sagen, daß die Anerkennung, die jene ausgewählten Stücke früher gefunden, hauptsächlich auf den musikalischen Zusammenhang zurückzuführen sei, in welchem jedes von ihnen in den Opern, denen sie entnommen, mit anderen Tonsätzen ursprünglich gestanden, und daß es überdies auf der Bühne ebensosehr darauf ankomme, an welchem Orte, in welchem Momente und von welcher Person etwas gesungen werde, als wie ein solcher Gesang an und für sich, d. h. von einem nur specifisch-musikalischen Standpunkte aus beurtheilt, beschaffen sei. Dies führte ihn natürlich weiter, nämlich zum Nachdenken über das musikalische Drama überhaupt, sowie über die Wirkungen, die darin durch scharfe Charakterzeichnung, oder mittelst Steigerung der einen Scene durch die andere, zu erreichen seien — kurz zu der Ueberzeugung, daß die Oper zu mehr befähigt sei, als ein lediglich sinnliches Wohlgefallen an Tonverbindungen, Rhythmen und Melodien zu erregen. — Von London aus (nach Anderen schon früher, nämlich auf seinem Wege dahin) hatte Gluck einen kurzen Ausflug nach Paris unternommen. Er hörte dort die Opern Rameau's, welche ebenfalls nicht ohne Einfluß auf seine Ideen einer Umgestaltung der dramatischen Musik bleiben sollten, indem sie mit dazu beitrugen, seine Gedanken über musikalische Deklamation und über das Recitativ zu klären. Von England ging er Ende 1746 über Hamburg und Dresden (wo er für kurze Zeit in die kurfürstliche Kapelle eintrat) zum zweiten Mal nach Wien. Hier schrieb er unter Anderem auch einige Sinfonien, d. h. Instrumentalstücke, die man damals mit diesem Namen beehrte, welche aber nicht etwa den heutigen Begriffen von dieser Kunstform entsprachen, sondern vielmehr jenen Tonsätzen ähnelten, wie wir ihnen in den meisten vormozart'schen Opern des 18. Jahrhunderts, ja in mancher Beziehung selbst noch in der „Entführung aus dem Serail", an Stelle der Ouvertüre, begegnen. (Ein thematischer Katalog von sechs dieser Sinfonien erschien 1762 im Verlag von Breitkopf in Leipzig.) Die Vertiefung und geistvolle Durchbildung der Formen und des Inhaltes einer selbstständigen Instrumentalmusik waren jedoch nicht die eigentliche Bestimmung des Gluck'schen Genius; derselbe gelangte, selbst in den Zeiten seiner vollen Reife, immer nur dann zu seiner ganzen machtvollen Entfaltung, wenn sich die Musik mit einem dramatischen Stoffe, also mit Dichtung und Diction, sowie zugleich mit einer wahrhaft tragischen und erschütternden Handlung verband. In solchen Fällen freilich belebte sich auch sein Instrumentalsatz in einer neuen und noch nicht dagewesenen Weise; er individualisirte dann die Instrumente in einem Grade und bediente sich ihrer Tonfarben in einer so eindringlichen und bezeichnenden Manier, daß es ihm gelang, auch durch sein Orchester mächtig zum Verständniß der dramatischen Charaktere und Situationen mit beizutragen. — Auch diesmal wandte sich Gluck bald wieder ausschließlich der pathetischen Oper zu, und so ging schon 1748 ein neues, von Metastasio gedichtetes Musikdrama von ihm: „La Semiramide riconnosciuta", in Wien über die Bühne. Das Jahr 1749 nennt unser Meister selber „das glücklichste und zugleich unglücklichste" seines Lebens. Er verlor in demselben sein Herz an die liebenswürdige Marianna Pergin, deren Vater jedoch, als ein reichbemittelter und geldstolzer


Jch bitte demütigst umb Erhörung meiner bitte, und ersterbe mit dem tiefsten Respect

Durchlauchtigster Fürst

Euer Durchlaucht

Wien den 31 decembris 1769.

Unterthänigst-gehorsambster diener Christoph Gluck

Schluß eines Briefes von Gluck an den Fürsten Kaunitz.

was sich auch in seiner beschränkteren Productivität zeigt. Die ganze Ausbeute dieser Jahre sind seine „Airs nouveaux“, Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französischen Stile, sowie einige Versuche oder Gelegenheitsstücke im Charakter der französischen Operette. Sein Haus dagegen soll in jener Zeit ein Sammelplatz vieler Künstler, Männer der Wissenschaft und bedeutender in Wien sich gerade aufhaltender Fremden gewesen sein, wozu ihn auch die reichlichen Mittel, die ihm das Vermögen seiner Frau in die Hand gelegt, in den Stand setzten. Wir wissen überdies, daß er sich damals mit besonderer Vorliebe dem Studium der schönen Literatur, der Antike, sowie Klopstock's, seines späteren Lieblings unter den vaterländischen Dichtern, hingab. Von diesen Neigungen Gluck's muß man Notiz nehmen, wenn man die bald darauf eintretende bedeutendste Periode seines Schaffens, durch die er die gewaltigste Umwälzung hervorrief, welche die gesammte Geschichte der Oper kennt, nach allen Seiten hin begreifen, oder sich den durchschnittlich höchst bemerkenswerthen Abstand seiner bisherigen Werke von den ihnen folgenden späteren erklären will. — Im Jahre 1760 erhielt Gluck den Auftrag, zur Vermählung des Erzherzogs Joseph von Oesterreich (nachmaligen Kaisers) mit Isabella von Bourbon (Prinzessin von Parma), eine damals bei solchen Gelegenheiten übliche sogenannte Serenata zu componiren, welche unter dem Titel „Tetide“, in prachtvoller scenischer Ausstattung und in Gegenwart der Majestäten, im großen Redoutensaale aufgeführt ward. Diesem Festspiele folgte im Jahre 1761 das große ernste Ballet des Meisters: „Don Juan oder das steinerne Gastmahl“, das als Vorläufer von Mozart's „Don Juan“, dessen Stoff es behandelt, ein ganz ungewöhnliches Interesse in Anspruch nimmt. Der Clavierauszug dieses merkwürdigen Opus ist nachmals bei Trautwein in Berlin im Druck erschienen. — Zu der 1762 stattfindenden Eröffnung des neuen Opernhauses von Bologna componirte Gluck Metastasio's „Il Trionfo di Clelia“. Er fand sich selber bei dieser Gelegenheit dort ein, und zwar in Begleitung seines talentvollen jungen Freundes Dittersdorf, der damals ein trefflicher Geigenvirtuos war und späterhin, wie bekannt, einen classischen Namen im Gebiete der komischen Oper gewann. Es ist von kunstgeschichtlichem Interesse, daß beide Meister in Bologna auch in ein näheres Verhältniß zu dem alten Farinelli, dem in früheren Jahren in London an der Spitze von Händel's Widersachern stehenden bekannten Sänger, sowie zu dem in seiner Zeit weltberühmten Pater Martini traten. Wichtiger aber noch ist es, zu constatiren, daß auch die hier von Gluck dirigirte Festoper, obwohl es die letzte war, die er vor dem Eintreten des entscheidenden Wendepunktes in seinem künstlerischen Schaffen schrieb, sich in nichts, nach Allem was wir davon wissen, über die Manier ihrer Zeit erhob*). Der Meister war sicher in seinem Inneren damals schon ein Anderer geworden, will aber seinen früheren Bewunderern nicht ungefällig erscheinen, oder ihnen nicht gerade in einer bei ihm bestellten Gelegenheitsoper unverständlich werden. So giebt er für die alten Anhänger noch der Manier einer

---

*) Gluck's tüchtiger Biograph Anton Schmid sagt sogar von der Oper Clelia, daß sie „mehr den Anforderungen der bei der Aufführung betheiligten Sänger und Sängerinnen, als jenen der dramatischen Kunst entsprochen“, indem „ihre einzelnen Stücke des geistigen Zusammenhangs, den ein Musikdrama bedinge, entbehrten“ und ihre Arien „bloße Concertstücke“ seien.

Zeit nach, deren Schwächen er selber bereits erkannt hatte und durch Besseres zu ersetzen entschlossen war. Begegnen wir doch Anwandlungen zu solchen Concessionen (wenn auch nur vorübergehend) selbst dann noch bei ihm, als er durch ein gewaltiges Werk, im Stile des von ihm aufgefundenen neuen Kunstprincips, mit der Vergangenheit eigentlich bereits gebrochen hatte. Dieses erste Werk aber, das ihm die Bahn zu eröffnen bestimmt war, auf welcher er sich die Krone der höchsten Meisterschaft aller Zeiten im pathetischen und tragischen Stil erwerben und das musikalische Drama schaffen sollte, war der „Orpheus". Gluck ward, was wichtig ist, bei dieser Oper zum ersten Mal auch Metastasio untreu, und wandte sich, behufs Beschaffung eines Textes wie er ihn wünschte, an den k. k. Rath Raniero von Calzabigi, der sich in der schönen Literatur einen Namen erworben und mit dem er schon seit zwei Jahren befreundet war. „Orpheus und Eurydice" ging am 5. Oktober 1762 in Wien zum ersten Mal in Scene und wenn der neue und ungewohnte Stil des Werkes die Hörer auch anfänglich befremdete, so war seine Gewalt und Schönheit doch so groß, daß sich im weiteren Verlaufe Freund und Feind davon hingerissen und besiegt fühlten. Uns Deutschen bleibt somit der Ruhm, Gluck auf der neuen, von ihm betretenen Bahn zuerst anerkannt und gefeiert zu haben, um so mehr, da auch „Alceste", sowie „Paris und Helena" in Wien zuerst das Licht der Lampen erblickten. Es ist darum entweder Tendenz, oder Unwissenheit, wenn behauptet wird, der Meister habe seine späteren Opern, durch welche er der Welt eine Reihe noch nicht wieder erreichter Vorbilder im musikalisch-tragischen Stil geliefert, für Frankreich schreiben müssen, da man in seinem Vaterlande noch nicht reif dafür gewesen. Zwar durften sich Alceste und Paris und Helena nicht eines gleich enthusiastischen Erfolges bei den Wienern rühmen, wie er dem Orpheus zu Theil geworden; dem stehen jedoch ähnliche Kämpfe gegenüber, die Gluck auch in Frankreich lange Zeit hindurch mit dem verbildeten Geschmack der Menge zu bestehen hatte. Was man in Wien am Orpheus mit am meisten bewunderte, war die Einführung eines wirklich dramatischen, d. h. eines an der Handlung activ Antheil nehmenden Chores in die Oper, und die daraus für die Musik und das Drama hervorgehenden neuen und erschütternden Wirkungen. Nicht weniger ergriffen die, an Stelle der mit Coloraturen überfüllten conventionellen Concert-Arien der Italiener tretenden einfach erhabenen, aus der dramatischen Situation gleichsam hervorwachsenden und unwiderstehlich auf ein rein gebliebenes menschliches Gefühl wirkenden Gesänge des Helden der Oper. Orpheus ward damals unzählige Mal in Wien gegeben und des Meisters Feinde waren so erbittert über einen solchen unerwarteten und durchschlagenden Erfolg, daß sie keck behaupteten, nicht Gluck, sondern der in der Titelrolle wirkende italienische Sänger Guadagni habe die Oper componirt. Die zwei Bände starke geschriebene Partitur, aus welcher Gluck den Orpheus dirigirt hat, befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek und trägt den charakteristischen Titel: „Orfeo, Dramma per Musica in due Atti". Die alte Bezeichnung „opera seria" ist hier also offenbar absichtlich vermieden. Der Orpheus existirt in zwei Bearbeitungen; in der einen ist die Titelrolle für eine Alt-, in der anderen für eine Tenorstimme gesetzt. Der für Alt geschriebene Orpheus ist der ursprüngliche und ältere, wie schon allein daraus hervorgeht, daß er, bei der ersten Aufführung in Wien, von Guadagni gesungen ward, der Castrat war. Erst

bei der im Jahre 1774 in Paris erfolgenden Umarbeitung der Oper für die dortige Bühne, der es an einem hinreichenden Contra-Alt fehlte, verwandelte Gluck die Rolle des Orpheus in eine Tenorpartie. — Dem Orpheus folgten, wie schon gesagt, mehrere Arbeiten in Gluck's früherer Manier. So 1763 eine wieder von Metastasio gedichtete Oper „Ezio“ und im Jahre 1764 sogar ein komisches Singspiel: „La Rencontre imprévue“, ein Genre, das wir uns mit Gluck, dem großen Tragiker unter den Tondichtern, kaum in Beziehung denken können. Zum Namensfeste des Kaisers Franz lieferte Gluck 1765 eine Azione teatrale unter dem Namen „La Corona“, in welcher vier österreichische Erzherzoginnen Partien übernommen hatten, und die nur vor einem intimen und auserwählten Kreise in der Hofburg zur Darstellung gelangen sollte; Alles wurde jedoch durch den Tod desjenigen, dem die ganze Ovation gelten sollte, vereitelt: der Kaiser starb am 18. August 1765. — Gluck verband sich hierauf zum zweiten Mal mit seinem poetischen Freunde Calzabigi, und das Resultat ihrer gemeinschaftlichen Bemühungen war die Oper „Alceste“, die am 16. December 1767 ihre erste Aufführung in Wien erlebte. Das Libretto schloß sich dem gleichnamigen Trauerspiel des Euripides an; Gluck's Musik aber strebt hier noch viel consequenter und bewußter, als im „Orpheus“, dem erhabenen Ziele zu, das er sich für die Oper gesteckt. Eine solche, selbst jene mäßigen Concessionen an das Publikum, wie sie der „Orpheus“ stellenweise noch enthält, verbannende Stilstrenge mochte wohl mit dazu beitragen, die Wiener betreffs ihres Urtheils über „Alceste“ anfänglich in zwei entgegengesetzte Parteien zu scheiden. Während die Freunde der neuen Tonschöpfung dieselbe mit Recht für eine Arbeit erklärten, welche erst die Nachwelt ihrem vollen Werthe nach zu würdigen wissen werde, meinten die Gegner des Werkes: dasselbe gleiche mehr einem Requiem, als einer Oper, und es sei doch etwas zu viel verlangt, sich für seine zwei Gulden, statt erheitert zu werden, einen ganzen Abend lang so heftig aufregen und erschüttern zu lassen. Den guten Leuten solchen Schlages, die das Theater bis dahin lediglich als ein leichtes, oberflächliches Vergnügen angesehen, ward es bange zu Muth, als sie plötzlich die nie gehörte Sprache titanischer Naturen und ungeheuchelter tiefer Leidenschaft vernahmen. Was Gluck mit seiner „Alceste“ gewollt, sagt er selber am treffendsten in der an den Großherzog von Toscana gerichteten Zueignung, die er der 1769 erschienenen Partitur dieser Oper vorausschickte. Es heißt darin unter Anderem: „Ich suche die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen“ — — „Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen, oder abwarten könne, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmäßig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; ebenso wenig erlaubte ich mir, die Arie dort zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche

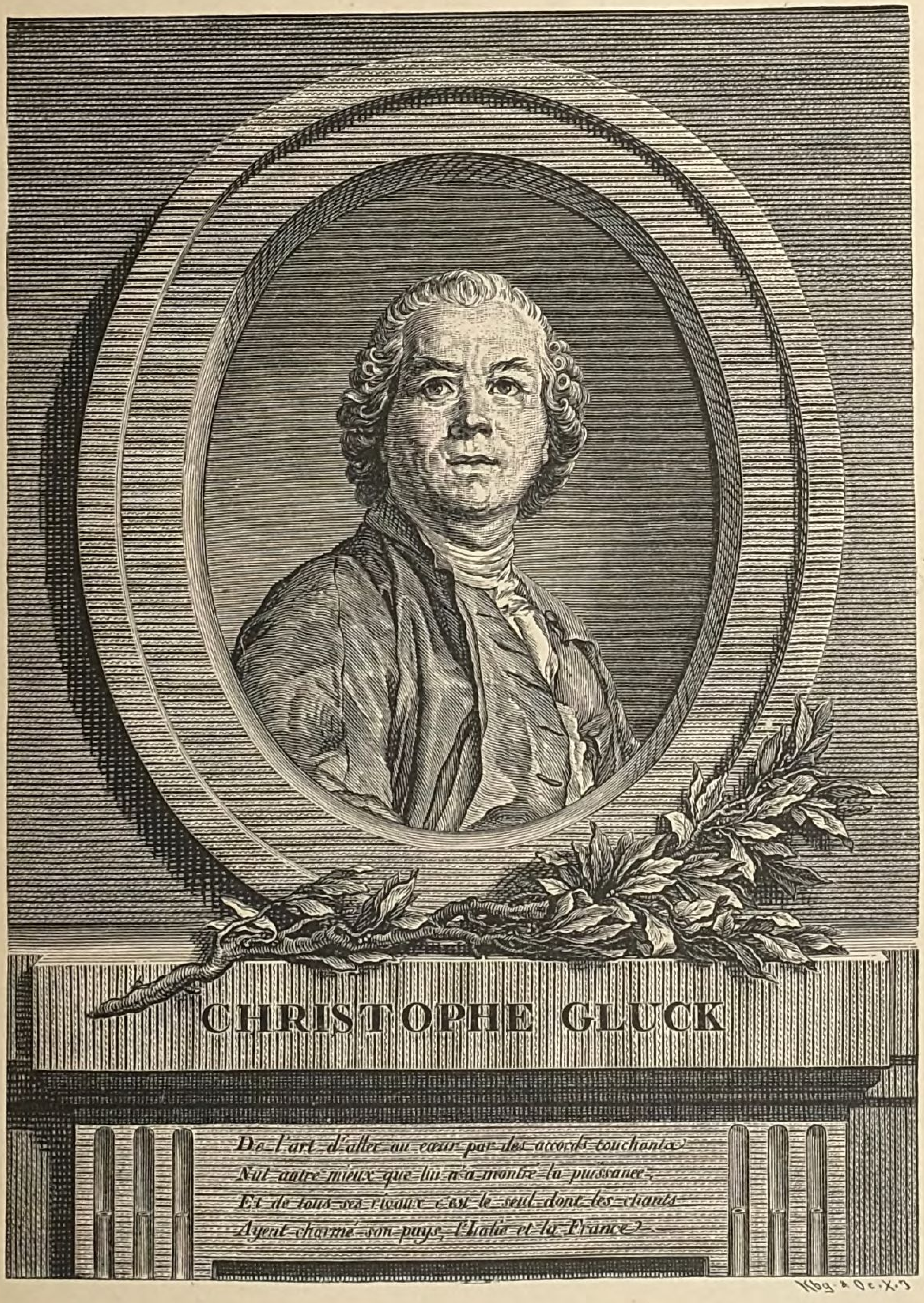
der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon so lange vergebens kämpfen." — Wie bedeutend die Wirkung der „Alceste" später auf einen Genius wie Mozart gewesen ist, beweisen, außer manchen anderen Zügen, besonders der „Orakelspruch" und der „Opfermarsch" in der genannten Oper Gluck's. Die Antworten der Reiterstatue des Comthurs an Don Juan und der „Priestermarsch" in der „Zauberflöte" würden, ohne die angeführten Tonsätze aus „Alceste", sehr wahrscheinlich gar nicht existiren oder doch in einem völlig anderen Charakter ausgeführt worden sein. So wirkt das Epoche machende Genie befruchtend auf die ersten Geister einer kommenden Zeit ein und wir dürfen, indem wir ein bekanntes Dichterwort in einem, seiner ursprünglichen Fassung entgegengesetzten Sinne brauchen, ausrufen: „Das ist der Segen hehren Thuns, daß es, fortzeugend, Gutes muß gebären!" — Gluck zählte 48 Jahre, als er den „Orpheus" und 53 Jahre, da er die „Alceste" schrieb; er hatte somit 21 Jahre lang seine Kräfte der Oper gewidmet, ehe er an die Reformation derselben ging. Auch daß der Meister ein halbes Jahrhundert verlebte, ehe Werke von ihm ausgingen, die seinen Namen dauernd und für alle Zeiten auf die Nachwelt brachten (denn alle seine vor „Orpheus" geschriebenen Opern haben eigentlich nur noch ein kunsthistorisches Interesse), gehört zu den außerordentlichen Fällen in der Geschichte der Künste. — Der „Alceste" folgte 1769, als dritte Reformationsoper: „Paris und Helena", ein Werk, das im Allgemeinen viel zu wenig bekannt und geschätzt ist und welchem man, meist wohl einer bloßen Ueberlieferung folgend, bisher nicht die Ebenbürtigkeit neben den übrigen, dem „Orpheus" folgenden Opern Gluck's hat einräumen wollen. Dramatische Handlung und Wechsel contrastirender dramatischer Situationen sind allerdings reicher und mannigfaltiger in „Orpheus" und „Alceste", sowie später in den beiden „Iphigenien" vertreten. Um so spannender und verzehrender im Ausdruck hat dagegen der Tondichter in „Paris und Helena" den wachsenden Conflict zwischen Pflicht und Leidenschaft, oder zwischen einer, in fast jungfräulichem Gefühl vor sich selber erschreckenden und erröthenden holden Weiblichkeit und dem in ihrem Herzen sich entzündenden Feuer der ersten Liebe geschildert. Es handelt sich in dem ganzen Werke mehr um eine innerliche und vergeistigte, als um eine auch äußerlich hervortretende Dramatik, daher um tragische Conflicte rein seelischer Natur, und von diesem Standpunkte aufgefaßt, ist die Oper eine würdige Vorläuferin — ja, bei ihrer doch wieder ganz anders gearteten und selbstständigen Natur — selbst Nebenbuhlerin von Gluck's „Armide", die ebenfalls als ein großes scenisches Liebesgedicht wirkt, während das, was in einem mehr vulgären Sinne dramatische Handlung genannt wird, auch dort nach dem ersten Acte mehr und mehr zurücktritt. Als wahrer Perlen von Schönheit in „Paris und Helena" sei hier nur des Terzetts im zweiten Act, nicht weniger der, mit zu dem Empfundensten was Gluck geschrieben gehörenden Arie des Paris: „Le belle imagini d'un dolce amore", dann des wunderbar ergreifenden Terzetts zwischen Amor, Helena und Paris: „Ah, lo veggo", sowie endlich der gewaltigen Scene der Unheil verkündenden Pallas Athene, mit dem sich ihr anschließenden höchst tragisch wirkenden Finale gedacht, in welchem auch der Chor (wie schon früher einige Mal) zu herrlicher Wirkung gelangt. Wir begrüßen in dem letzteren überdies ein von Gluck zweimal benutztes Stück, denn er ist identisch mit dem Schlußchor von „Iphigenie auf Tauris", und daß Gluck dieses reifste und letzte aller seiner Werke

mit nichts Schönerem zu schließen wußte, mag seinen Werth darthun. Die Partitur von „Paris und Helena“ erschien im Jahre 1770 im Druck, und Gluck sagt in der ihr vorausgehenden Widmung an den Herzog von Braganza unter Anderem: „Eure Hoheit werden das Drama Paris bereits gelesen und dabei bemerkt haben, daß es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene großartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der Alceste die Gemüther der Zuschauer erschüttern und zu ernsten Affecten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik ebenso wenig erwarten, als man in einem, in hellem Licht gemalten Bilde dieselbe Kraft des Halbdunkels oder dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm nur zur Wahl eines halben Lichtes Raum gewährt.“

Enttäuscht darüber, daß seine Opern neuen Stils in Deutschland und Italien nicht so rasch allgemein zündeten und verstanden wurden, wie er nach seinem großen Wiener Erfolge mit „Orpheus“ hoffen zu dürfen geglaubt hatte, wandte Gluck seine Blicke auf Frankreich. Dies Land schien ihm durch Lully und Rameau, durch einen Corneille und Racine, sowie vor Allem durch die lebhafte und geistvolle Erörterung musikalischer Principienfragen, wie sie damals sowohl im Publikum als bei den Kennern stattfand und an der selbst Männer wie Rousseau und Laharpe eifrig Theil nahmen, in mancher Beziehung mehr darauf vorbereitet, als das eigene Vaterland, seine neuen Ideen vorurtheilslos zu prüfen und den Geist wahrhafter Dramatik, der in seinen musikalischen Tragödien waltete, zu erfassen. Er wurde in diesen seinen Anschauungen durch den, der französischen Gesandtschaft in Wien attachirten Bailly du Rollet mächtig bestärkt. Dieser Mann hatte außerordentlich viel Geschmack und Geist und besaß überdies ungewöhnliche theatralische Kenntnisse und Erfahrungen. Er ward, ungeachtet seiner Eingenommenheit für die französische Oper, lebhaft von den neuen Ideen ergriffen, die Gluck ihm entwickelte. In Folge davon suchten Beide nach einem Stoffe, der geeignet schien, das spannende und erschütternde Interesse der Tragödie mit den Wirkungen einer leidenschaftlichen und unmittelbar an das Herz appellirenden Musik zu vereinigen. Racine's „Iphigenie in Aulis“ erschien ihnen als ein Drama, das solchen Ansprüchen genüge; sie machten sich daher voll Feuer und Begeisterung an's Werk, und schon 1772 hatte Gluck das neue Opus im Geiste so gut wie vollendet, wenn auch erst wenige Scenen davon zu Papier gebracht waren. Mehrere Versuche der Anknüpfung mit der Pariser großen Oper durch den Bailly du Rollet, denen ähnliche von Gluck's Seite selber folgten, führten zu keinem rechten Ziel, bis es endlich den Empfehlungen von Gluck's Gönnerin, Maria Theresia, sowie denen ihres Sohnes, des damaligen römischen Königs, späteren Kaisers Joseph II., vor Allem aber dem Antheil, den die Dauphine Marie Antoinette, die nachmals so unglückliche Königin von Frankreich, an dem Meister nahm, gelang, die Aufführung von Gluck's „Iphigenie in Aulis“ bei der Administration der Pariser Oper durchzusetzen. Dieselbe fand am 19. April 1774, im 60. Lebensjahre Gluck's, zum ersten Mal statt. Diese ausdrucksvolle hochtragische Musik, von deren Möglichkeit man bis dahin keine Vorstellung gehabt, rief, wie früher „Alceste“ in Wien, bei einem Theil der Hörerschaft einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck hervor, während sowohl die italienische Partei, wie die specifisch französische Schule, die an den Traditionen Lully's und Rameau's hing, Opposition machte.

Der einflußreiche und viel Kunstgeschmack besitzende Adel der französischen Hauptstadt stand, weil der Hof Gluck protegirte, in seiner Majorität auf Gluck's Seite. Aus allen vorliegenden Actenstücken und Zeugnissen der Zeitgenossen jener Tage geht jedoch hervor, daß der erste Erfolg der „Iphigenie" kein ganz zweifelloser war. Nach „Iphigenie" brachte Gluck „Orpheus" und „Alceste" in neuen Bearbeitungen in Paris zur Aufführung. „Alceste" hatte anfänglich in Paris dieselben Kämpfe zu bestehen, wie früher in Wien. Dies muß uns übrigens heute fast natürlich erscheinen, denn die Brücken, die den Orpheus wenigstens stellenweise noch mit der früheren italienischen Oper verbinden, hat Gluck hier völlig hinter sich abgebrochen. Die Gestalten dieser in Tönen redenden Tragödie lassen alles, was die Bühnen Deutschlands, Frankreichs und Italiens bis dahin an dramatischen Charakteren geschaffen, entweder pygmäenhaft, oder typisch und conventionell neben sich erscheinen. Alceste, Admet, Herakles, der Oberpriester sind, von der ersten bis zur letzten Note, wie aus einem Guß; sie erinnern in ihrer, wie in Lapidarschrift gemeißelten Tonsprache, an die marmornen Halbgötter- und Göttergestalten der Plastik der Alten und gehen auch in ihrem Empfinden und Thun in's Uebermenschliche. Die Arie der Alceste „Götter ewiger Nacht!" ist von einer Größe heroischer Gesinnung und prometheischen Trotzes gegen das Geschick, von deren Möglichkeit, namentlich in der Frauennatur, uns Gluck überhaupt erst überzeugt hat. — Auch an den Ufern der Seine vertiefte sich übrigens das Verständniß für „Alceste" mit jeder neuen Vorstellung, während „Orpheus" unmittelbar ansprach, und beide Opern, im Bunde mit wiederholten Darstellungen der „Iphigenie", dem Meister in immer weiteren Kreisen der französischen Hauptstadt Bahn brachen, bis sich die Vorliebe für seine Musik endlich zu einem wahren Enthusiasmus steigerte. Man drängte sich sogar — ein bis dahin in Paris unerhörter Fall — zu den Proben seiner Opern und der Zutritt zu denselben ward von den vornehmsten und angesehensten Personen als eine hohe Vergünstigung betrachtet. Diese Proben boten übrigens, bei Gluck's Unerbittlichkeit in gewissen, von seinem dramatischen Gefühl ihm dictirten Forderungen an Sänger und Orchester, sowie andererseits bei dem Feuer, mit dem er dirigirte und durch die von ihm ausgehenden warmen Worte, mit denen er bei gelungenen Stellen die Ausführenden belohnte, ein kaum geringeres Interesse dar, als die Aufführungen. Fürsten und große Herren drängten sich wetteifernd herbei, um Gluck, wenn er seinen Tactstock niederlegte, Perrücke und Ueberrock zuzureichen; denn er hatte die Gewohnheit, diese Gegenstände, ehe er zum Dirigentenpult hinaufstieg und mit dem Einstudiren begann, abzulegen und sich dagegen eine, ihn gegen den Zug von der Bühne her schützende höchst originelle Kopfbedeckung aufzusetzen. Im Jahre 1775 ging eine Oper: „La Cythère assiégée" von ihm in Scene, die einen nur geringen Erfolg hatte. Der Abbé Arnaud sagte davon, mit Anspielung auf den Meister: „Herkules sei geschickter im Gebrauche der Keule, als des Rockens." — Natürlich schwiegen, den Erfolgen des deutschen Tondichters gegenüber, die wir oben erwähnten, Neid, Eifersucht und Kabale nicht lange. Die italienische Partei hob den übrigens durchaus nicht etwa talentlosen Piccinni auf ihre Schultern und es entbrannte bei Hofe, im Salon, in den Foyers der großen Oper, in den Kaffeehäusern, auf den Boulevards, in Flugschriften, Feuilletons, ja selbst auf Bällen und Redouten jener große Widerstreit der Meinungen, der unter dem Namen des Kampfes der Gluckisten und Piccinnisten in die Annalen der

Kunstgeschichte verzeichnet worden ist. Besonders lebhaft betheiligten sich die geistreichen und galanten Frauen an demselben, und die damals in der vornehmen Gesellschaft modischen Soupers, bei welchen die Gegner, noch hingerissen von den eben vor der Bühne erhaltenen Eindrücken, zusammentrafen, wurden zum Kampfplatz der mit Hitze, ja oft selbst mit Fanatismus und wilden Ausrufungen vertheidigten entgegengesetzten Meinungen. Unter den Journalisten und Männern von Geist und Genie gehörten Rousseau, Suard und der Abbé Arnaud zu den Gluckisten, dagegen Marmontel, La Harpe, Ginguené und d'Alembert zu den Piccinnisten. Dieser Zustand der Dinge erhielt sich bis 1780 und es ist wohl niemals vorher oder nachher in der Kunstgeschichte wieder dagewesen, daß eine große Weltstadt so anhaltend für und wider einen Tondichter Partei genommen und den Aufführungen neuer Werke desselben mit gleicher fieberhafter Spannung entgegengesehen hätte, als dies thatsächlich damals in Paris geschah. Drängte doch der Antheil an einer neugegebenen Oper Gluck's daselbst häufig sogar das Interesse an wichtigen politischen Ereignissen in den Hintergrund. Gluck, der verschiedentlich nach Wien zurückkehrte und von dort wieder zu neuen Kämpfen oder Triumphen nach Paris eilte, kam im Anfang des Jahres 1777 mit seiner „Armide" zum Abschluß. Dieselbe ging am 23. September desselben Jahres in Paris in Scene, hatte jedoch anfänglich nicht den Erfolg, den sich ihr Autor davon versprochen. Besser erging es, von ihrer ersten Vorstellung an, die am 18. Mai des Jahres 1779 stattfand, des Meisters vorletzter herrlicher Oper, seiner „Iphigenie auf Tauris". Ganz Paris ward davon hingerissen und selbst manche Gegner des großen Künstlers, darunter Marmontel und wie es scheint auch Piccinni, erklärten sich für überwunden. In der „Iphigenie auf Tauris" hat der Meister, (ganz abgesehen von allen übrigen Vorzügen dieses unvergleichlichen Werkes) den kühnen Wurf gethan, zwei entgegengesetzte Nationalitäten, und in ihnen zugleich die Empfindungsweise eines civilisirten und eines barbarischen Volkes, musikalisch einander gegenüber zu stellen. Es gehören in dieser Beziehung die fanatischen, in charakteristischen und furchtbar wirkenden Rhythmen ertönenden Scythenchöre, mit ihren, zum drohenden Gesang der Krieger unabläßig erschallenden grellen Becken- und dumpfen Paukenschlägen und den sie unterbrechenden wilden Tänzen der Barbaren, zu dem Ergreifendsten, was die Musik jemals auf einem solchen Felde gewagt. Doppelt contrastirend wirken, diesen Elementen gegenüber, die Milde und Schönheit griechischer Empfindungsweise, wie sie sich in Iphigenie und ihren Priesterinnen personificirt, oder die hohe antike Gesittung und geläuterte Heldengröße, wie sie in des Meisters Pylades und Orest lebt. Alles, was auf der Bühne seitdem andere Meister in verwandten Richtungen versucht haben: ein Spontini durch Gegenüberstellung von Spaniern und Mexikanern im „Cortez", ein Rossini durch die Schilderung der Gegensätzlichkeit von Schweizern und Oesterreichern im „Tell", ein Meyerbeer durch Darstellung des Conflictes von Papstthum und Lutherthum in den „Hugenotten", ist eben nur eine Folge des von Gluck in der „Iphigenie auf Tauris" zu dergleichen überhaupt erst gegebenen Anstoßes und hat das vom Altmeister dort Gebotene höchstens an Erhabenheit und Idealität wieder erreicht, nicht aber übertroffen. Gluck zählte 65 Jahre, als er seine zweite Iphigenie schuf, deren Jugendfeuer uns, wenn die Zeit ihrer Entstehung unbekannt geblieben, eher auf das Werk eines gottbegnadeten Jünglings, wie auf das eines Greises



Christoph Wilibald Ritter von Gluck

geb. 2. Juli 1714 zu Weidenwang, gestorben am 15. November 1787 zu Wien.

(Nach dem Bilde des Hofmalers J. Duplessis gestochen von S. C. Miger in Paris im Jahre 1775.)

schließen lassen würde. — Des Tondichters letzte größere Arbeit war „Echo und Narciß", die mit nur wenig Erfolg am 21. September 1779 über die Pariser Bühne ging. Der Abstand gegen „Iphigenie auf Tauris" war freilich ein ziemlich bedeutender, doch enthält auch dieses Werk noch einzelne Züge, die des Genies eines Gluck würdig sind; so z. B. einen köstlichen Chor: „Der Gott von Paphos und von Knid". Das von unserem Meister projectirte Tondrama: „Die Danaiden", womit er seine Künstlerlaufbahn abschließen wollte, kam nicht mehr zur Aufführung: er ward plötzlich hinfällig und starb nach einem mehrjährigen Siechthum in Wien am 15. November 1787. Es muß hier noch erwähnt werden, daß Gluck auch mehrere Oden und Lieder von Klopstock in Musik setzte und die Composition der Hermannsschlacht desselben Dichters im Kopfe vollendet hatte, so daß er sie Freunden fast in ihrem ganzen Umfang am Clavier vortrug. Leider kam er nicht mehr dazu, sie in Partitur zu setzen und so für die Nachwelt festzuhalten. Die Oden und Lieder dagegen sind zum Theil im Druck erschienen*). Es sind, ihren Namen nach, folgende: „Vaterlandslied"; „Wir und Sie"; „Schlachtgesang"; „Der Jüngling"; „Die Sommernacht"; „Die frühen Gräber"; „Die Neigung" und „Willkommen, o silberner Mond". Die Partituren der Opern „Iphigenie in Aulis", „Orpheus", „Alceste", „Armide", „Iphigenie auf Tauris", „Das belagerte Cythera" und „Echo und Narciß" erschienen, mit französischem Text, in denselben Jahren bei Deslauriers, in denen diese Werke zum ersten Mal in Paris in Scene gingen. Simrock in Bonn gab zuerst die „Alceste" mit deutschem Texte heraus. Die italienische „Alceste" erschien zu Wien 1769; Exemplare davon sind sehr selten geworden. Bei Thomas von Trattern in Wien erschien 1770 „Paris und Helena". Eine Orchesterpartitur eines von Gluck componirten „De profundis", welches nebst dem 8. Psalm „Domine Dominus noster" und einem Theil der von Salieri vollendeten Cantate: „Le Jugement dernier" die einzige Arbeit geistlichen Stils von Gluck blieb, erschien ebenfalls bei Simrock in Bonn.

Die Zahl der Werke, denen Gluck seine Unsterblichkeit verdankt, ist eine äußerst beschränkte, wie sich denn der Meister selbst dann noch, wenn wir seine vorclassische Periode in seine schöpferische Thätigkeit mit einbeziehen, als der quantitativ wenigst productive unter den Heroen der Genie-Epoche deutscher Tonkunst darstellt. Um so eher dürfen wir uns gestatten, über jedes der sechs Werke, die Gluck's Ruhm gleich ebenso vielen Riesenpfeilern tragen, noch einige ergänzende Worte den früher darüber bereits gesagten hinzuzufügen.

Wir wissen, daß der „Orfeo", wenn auch unter dem Namen „Eurydice", schon im Jahre 1600 auf der Musikbühne der Florentiner zur Darstellung gelangte — mit anderen Worten: daß der älteste Operncomponist, den die Welt besitzt, Jacopo Peri, schon zu dem der Tonkunst so günstigen Stoff des „Orpheus" griff. Seitdem wurde dieselbe Oper nicht nur von hundert anderen Componisten vor Gluck, sondern auch noch von Zeitgenossen des Meisters, sowie selbst von jüngeren Tonsetzern als dieser abermals componirt. Dennoch sollte unter den vielen, auf diese Weise entstandenen gleichnamigen Opern ausschließlich der Gluck'sche Orpheus für immer erhalten bleiben, indem derselbe alle übrigen Werke dieses Namens antiquirte, verdunkelte

*) Mehrere davon erschienen bei Artaria in Wien im Stich.

und im Gedächtniß der Mit- und Nachwelt auslöschte. Wir erkennen allein schon in dieser Thatsache eines jener Wahrzeichen, durch die sich uns, im Unterschiede vom Talente, das Genie verräth. Fragen wir uns aber, was es denn sei, das den Gluck'schen Orpheus so himmelhoch über alle seine Vorgänger hinausgehoben, so müssen wir uns gestehen, daß es einzig und allein die große Eingangsscene des zweiten Actes ist, die der Tondichtung unseres Meisters eine solche exceptionelle Stellung errang. Hätte Gluck selbst nichts weiter in Tönen gedichtet, als diese eine Scene, so würde sein Name mit unauslöschlichen Lettern in die Ruhmestafeln der Geschichte der Tonkunst eingetragen sein. Welcher fähige Hörer hätte nicht, wenn die flehende, durch ihren beschwichtigenden Alt-Ton so rührend zum Herzen dringende Stimme des Orpheus den Zorn der furchtbaren Furien und Larven der Unterwelt zu besänftigen sucht, zu deren, mit ehernem Schritt dahinwandelndem und allem menschlichen Erbarmen unzugänglichem Chor das markerschütternde Gebell des Höllenhundes aus dem Orchester herauftönt, schon empfunden, daß er es hier mit einer der erhabensten Offenbarungen des Menschengeistes in der Tonkunst zu thun hat? Rousseau, Gluck's Zeitgenosse und Bewunderer, der über jene Scene fast eine ganze Abhandlung geschrieben, sagt darin, daß er bei den sich wiederholenden Eintritten des schreckensvollen „Nein!", das die Geister des Orkus dem sie anflehenden Sänger entgegendonnern, jedesmal sein Herz bis in seine Tiefen erbeben fühle. — Neben dieser, mit dem furchtbar schönen Furientanz abschließenden und im ganzen Umfang der Tonkunst nicht ihres Gleichen findenden Scene erscheint der übrige Orpheus fast noch italienisirend, obwohl doch auch in anderen Theilen desselben Anfänge zu ganz Neuem und bis in die Gegenwart lebendig Gebliebenem zu finden sind. Wir zählen hierzu namentlich die im ersten Acte gesungenen Klagen des Orpheus am Grabmal der Eurydice, denen ein Trauerchor und ein fernes, aus den Bergen her tönendes Echo sanft antworten; es gehört hierhin nicht weniger der verklärte, im zweiten Acte vom Orchester allein gespielte Reigen seliger Geister, sowie die berühmte Arie: „J'ai perdu mon Euridice", deren in ewiger Jugend prangende Melodie bis zum heutigen Tage die Herzen schmelzen macht. Beiläufig sei hier noch darauf hingewiesen, daß nur das Genie in dieser ergreifenden Weise in Dur zu klagen vermag, während sich das Talent meist bei solchen Gelegenheiten des Moll, als des dem Ausdruck der Trauer schon durch seinen weicheren Klang günstigeren Tongeschlechtes, zu bedienen pflegt.

Einen ungeheuren, über Orpheus noch weit hinausgehenden Schritt that Gluck mit seiner zweiten Reformations-Oper, der Alceste. In diesem wunderbaren Tönedrama besitzt die Tonkunst das in strengen und classischen Linien gemeißelte Ideal der musikalischen Tragödie — eine Schöpfung, so erhaben und ernst, daß wir den gewaltigsten Tragiker der Alten: daß wir die Gestalten und die Sprache des Aeschylos darin zum zweiten Male aufleben zu sehen und zu vernehmen glauben. Da wir hier nur Fingerzeige zu geben vermögen, so verweisen wir unsere Leser auf den, an dramatisch tragischer Majestät alles jemals Dagewesene übertreffenden Eingang der Oper. Derselbe steigert sich, aus der, einem erschütternden Prologe gleichenden und unmittelbar in die Oper übergehenden Ouvertüre, welcher sich der Schmerzensschrei des Volkes „Dieux! rendez nous notre Roi" und das den Herold ankündigende Trompetensignal anschließen, durch Alcestens erstes Auftreten, durch den weihevollen Priester-

marsch und die große, bis in das Uebermenschliche wachsende Scene des die Gottheit vor dem Volke befragenden Oberpriesters immer höher, um endlich in dem furchtbaren Orakelspruche und dem Chor der vor demselben in wildem Entsetzen fliehenden Menge den letzten Gipfel seiner zerschmetternden Tragik zu erreichen. Ich verweise ferner auf Alcestens, außer vom Streichorchester, von Posaunen, Hörnern, Clarinetten und Oboen begleitete Arie: „Götter ewiger Nacht", deren hoheitsvolles Wesen sich zum Charakter von Beethoven's Leonoren-Arie verhält, wie classischer zu romantischem Frauenheroismus. Darum denn auch hier der, beim liebenden Weibe doppelt erschütternde titanenhafte, ja prometheische Trotz gegen Schicksal und Götter, dort dagegen das, selbst im Momente der letzten furchtbarsten Entscheidung und Bedrängniß durchbrechende Vertrauen auf das Walten einer Vorsehung. Die eine Empfindungsweise völlig griechisch, die andere ganz christlich und doch beide gleich groß und rührend! *)

In „Paris und Helena" haben wir es, wie wir schon früher sagten, mit dem bis jetzt noch am wenigst bekannten und gewürdigten unter den sechs unvergänglichen Meisterwerken Gluck's zu thun, dessen siegreiches Erstehen aus der Vergessenheit jedoch nur eine Frage der Zeit ist, da diese Oper, sobald sich tieferes Verständniß und ausreichende Kräfte einmal zu ihrer Neu-Inscenirung vereinigen werden, darthun wird, daß sie, namentlich an rein musikalischem Werthe, den übrigen Reformations-Opern Gluck's gleichsteht. Dieselbe lehrt überdies den Meister in verschiedenen ihrer Scenen und Nummern von ganz neuen Seiten bewundern. Schon die Ouvertüre, zu deren reich instrumentirtem, eine freudige Stimmung und prächtige Steigerung entwickelndem Allegro maestoso in C dur der nachfolgende süßmelodische A moll-Satz in einem wundervollen Contrast steht, während der Finalesatz das ganze Vorspiel in heroischem Tone abschließt, ist ein Meisterstück. Die erste, in G moll stehende und von heißer Liebessehnsucht durchglühte Arie des an der Küste Sparta's gelandeten Paris, deren Ausdruck noch durch eine obligate, von Zeit zu Zeit über dem ganz modern begleitenden Streichorchester eintretende Oboe erhöht wird, ist das Empfundenste und Originellste, was man hören kann. Nicht weniger bedeutend ist die etwas später im ersten Acte vorkommende F dur-Arie „Holde Auen, beblümte Hügel", deren süße Melodie sowohl, als ihre, im Streichorchester sanft wogende und durch ein Solo-Horn noch üppiger wirkende Begleitung so losgelöst vom Stil des 18. Jahrhunderts und allem Conventionellen erscheint, daß man ein Frühlingslied Franz Schubert's, in der Stimmung etwa von dessen: „Die linden Lüfte sind erwacht" zu hören glaubt. Ich kann, durch den Raum beschränkt, im Uebrigen hier nur noch versichern, daß die Oper auch in ihrem weiteren Verlaufe auf gleicher Höhe bleibt und in ihren charakteristischen, in großem Stil geschriebenen Ballets (namentlich in denjenigen der Athleten), in ihren, die mannigfaltigsten Stimmungen aussprechenden Chören, sowie in den schon bei anderer Gelegenheit erwähnten Terzetten sich als ein seiner Nachbarn nicht unwerthes Glied in der Kette der Gluck'schen Musikdramen erweist.

Die Entführung der Helena hatte, der historischen Mythe nach, den trojanischen Krieg zur Folge. Von diesem Gesichtspunkte aus wird es höchst beziehungsvoll,

---

*) Der Verfasser berührte diesen Punkt schon früher; vgl. Deutsche Tondichter, vierte Auflage, Seite 112. Berlin 1879.

daß auch Gluck unmittelbar von „Paris und Helena“, welche Oper hierdurch den Charakter eines prächtigen Vorspiels gewinnt, zu seiner „Iphigenie in Aulis“ übergeht, d. h. uns an die Küste führt, in deren Hafen wir die Flotte der Griechen zur Abfahrt nach Troja bereit sehen. — Wenn Gluck im „Orpheus“ die ersten entscheidenden Schritte auf dem Boden der von ihm eröffneten neuen Bahn gethan, wenn er in der „Alceste“ die letzten Consequenzen seines dramatisch-musikalischen Glaubensbekenntnisses zieht, und zugleich zu den höchsten Gipfeln erschütternder Tragik und eines todesverachtenden Heroismus emporsteigt, welche die dramatische Musik jemals vor ihm oder nach ihm erklommen, wenn er sich endlich in „Paris und Helena“ bereits so heimisch in der von ihm entdeckten neuen Welt fühlt, daß er uns statt der Tragödie ein glänzendes Schauspiel vorüberführt, so läßt er uns in „Iphigenie in Aulis“ eine abermalige Wandlung seines Schaffens erleben. Hier nämlich tritt eine Verschmelzung des, wie wir sahen, in „Alceste“ zwar einseitig aber zugleich in furchtbarer Erhabenheit waltenden Pathos der antiken Tragödie mit jenem Geiste milder, dem Christenthum entstammender Humanität ein, deren Wehen wir auch in der „Iphigenie“ Göthe's in so bezaubernder Weise spüren. Die liebliche zarte Mädchengestalt Iphigeniens, deren reines Gemüth, in fast schon christlicher Gesinnung, dem eigenen Vater die Absicht verzeiht, sein geliebtes Kind dem Staatswohl zu opfern und welche sich, um demselben weitere Seelenqualen bei dem zu fassenden letzten Entschlusse zu ersparen, heimlich selbst dem Tode weiht, ist es, die in des Tondichters Brust jene Welt neuer Gefühle weckte, die seinen Tönen den Ausdruck der hoheitsvollen Milde und Ergebung in ein unabwendbares Geschick einflößten, welcher uns aus Allem, was Iphigenie zu singen hat, so vertraut und den lebhaftesten Wiederhall in unserem Inneren hervorrufend anweht und anmuthet. Aber auch Agamemnon ist nicht mehr ganz nur Grieche, der sich mit heroischem Fatalismus dem über ihm waltenden Fatum unterwirft. Durch alle drei Acte der Oper tobt in dem schwergeprüften Vater der Kampf der Natur mit den Pflichten und dem Berufe des Herrschers, und tönende Gewissensregungen, von jener bis zur inneren Selbstvernichtung sich steigernden Art, wie sie in Agamemnon's großer Scene und Arie des letzten Actes ausgesprochen werden, sind ebenfalls nicht einseitig antik mehr, sondern verrathen bereits ein gutes Stück christlich-moderner Gesinnung. Selbst Klytämnestra, deren Anlage bei Gluck im Uebrigen am entschiedensten in dieser Oper die ganze Heroinengröße antiken Frauenthums in Tönen festhält, sowie Kalchas, in welchem der Meister das im antiken Sinne unentwegte Beharren des Priesters bei dem Beschlusse der Götter personificirt, lassen vereinzelte Züge blicken, die nahe an unsere heutige Gesinnung streifen. — Zu den musikalisch bedeutendsten Nummern dieser unvergleichlichen Oper gehört auch ihre Ouvertüre, deren, in den schönsten Proportionen stolz und breit hingelagerter musikalischer Aufbau an die architektonische Pracht und einfache Größe eines griechischen Tempels mahnt. Es gehört ferner dazu die erste große, von dem auf Herausgabe des Opfers drängenden Griechenchor unterbrochene Scene zwischen Agamemnon und Kalchas. Die Art, in welcher in deren späterem Verlauf eine obligate Oboe in den Gesang Agamemnon's, mit rührender und an die zu opfernde Tochter mahnender Kindesstimme seufzend und klagend einfällt, (so gleichsam den Weheruf der Natur im Busen des Vaters symbolisirend) ist der Ausfluß einer Inspiration, wie sie nur dem Genie zu Theil wird. Ein Gleiches ist zu sagen

von dem, das höchste Mitleid mit der Qual des gebrochen dastehenden Agamemnon ausdrückenden Gesang des Oberpriesters: „Blickt her in eurem Stolz, ihr sterblichen Monarchen!“ Demnächst gehören die Fdur-Arie der Klytämnestra, die große, ihre dämonische Natur verrathende Scene mit der ihr sich anschließenden Gmoll-Arie im letzten Act, in welcher sie Zeus anruft, die Schiffe der Griechen durch seine Blitze zu zerschmettern, sowie ihre in einem klagenden H moll unter Thränen an Achill gerichtete Bitte, ihr Kind Iphigenie vor der Wuth des fanatisirten Volkes zu schützen, zu dem Ergreifendsten, was die dramatische Musik hervorgebracht. Doch wo würden wir hingerathen, wenn wir Alles erwähnen wollten, was in diesem an Schönem, Großem und Rührendem überreichen Werke als hervorragend zu rühmen ist! Hier sei nur noch mitgetheilt, daß bei der ersten Aufführung der „Iphigenie in Aulis“ in Paris die französischen Officiere von den heroischen Klängen der Arie Achill's: „Calchas, d'un trait mortel percé, sera ma première victime!“ so ergriffen wurden, daß sie, an ihre Degen schlagend, unwillkürlich von ihren Plätzen emporsprangen und daß sich bei dem Zwiegesang zwischen Achill und dem Chor „Chantons, célébrons notre Reine“ das ganze Publikum grüßend gegen die Loge verneigte, in welcher die junge, schöne, damals noch von den Franzosen vergötterte Dauphine Marie Antoinette saß.

Mit der „Armide“ betrat Gluck abermals ein neues Gebiet dramatischen Schaffens. Man könnte dieses Werk, besonders im Kranze der übrigen Tondramen des Meisters betrachtet, als die verhältnißmäßig sentimentalste unter seinen Opern oder als eine Schöpfung bezeichnen, in welcher der Tondichter eine anticipirte, wenn auch natürlich immer nur in einem relativen Sinne zu verstehende Romantik entwickelt habe. Dies tritt ebensosehr in seiner formalen Behandlung des Stoffes der „Armide“ als in dem Ausdruck seiner dazu geschriebenen Musik hervor, deren Grundstimmung eine so durchaus verschiedene von derjenigen ist, die in seinen Opern waltet, die griechische Stoffe behandeln, daß ein solcher Gegensatz selbst Hörern, die sich nur oberflächlich in die Tönewelt unseres Meisters eingelebt haben, bemerkbar werden muß. In des Tondichters anderen Opern (namentlich von „Alceste“ an) begegnen wir durchschnittlich einer schärfer ausgeprägten Rhythmik, festeren bestimmteren Umrissen der melodischen Motive und der durch sie umschriebenen Gestalten, sowie einem Gegeneinander- und Zusammenwirken der Stimmen und Instrumente, welche die dramatischen Charaktere dieser Opern in einer fast plastischen Deutlichkeit und Rundung aus den nicht minder deutlich und bestimmt gegliederten Partituren hervortreten lassen. In der „Armide“ dagegen walten mehr lyrische Stimmungen, sanfte weiche melodische Umrißlinien, sowie eine duftigere, gemischtere und daher auch malerischer wirkende Instrumentirung und Stimmenbehandlung vor. Man denke in dieser Beziehung nur an die Lyrik und Träumerei, die in der Heldin süßem Gesange „Wie Rosen am Torus“ walten, an die Fantastik, die in der durch Vater und Tochter vorgenommenen Geisterbeschwörung zu Tage kommt oder sich bei der von Armide gewagten Entführung des schlafenden Rinald durch die Lüfte kundgiebt, und zwar sowohl im Gesang, als in der originellen, flatternden Orchesterbegleitung, sowie endlich an die wonnige, wie ein süßer, entzückender Traum wirkende schmelzende Musik bei Rinald's Eintritt in die Zaubergärten der Armide, in welcher man das sanfte Murmeln klarer, über Kieseln fließender Bäche und das Schlagen aller Nachtigallen

zu hören glaubt. Auch die Scenen, in denen im vorletzten Act die Dämonen den beiden tapferen Kreuzrittern, die Rinald aus den Liebesnetzen Armidens befreien wollen, unter der Maske der berückenden Mädchengestalten ihrer im Christenlande weilenden fernen Geliebten erscheinen, tragen ein ähnliches fremdartiges Gepräge. In der herrlichen großen F dur-Arie der Armide dagegen, sowie in der ganzen, derselben sich anschließenden Scene, in welcher die Megäre des Hasses, gefolgt von wilden Furien und Larven aus dem Boden emporsteigt, um Armiden das Bild Rinald's aus dem Herzen zu reißen, (einer der großartigsten Auftritte im ganzen Umfange der dramatischen Tonkunst) richtet sich Gluck wieder in jener ehernen Größe vor uns auf, in welcher wir ihn bereits in der Hadesscene des „Orpheus", als Schöpfer der Gestalt der Klytämnestra, sowie fast in allen Scenen der „Alceste" bewunderten. Jedenfalls bleibt es bezeichnend, und zwar sowohl für die Tiefe als für die mannigfaltige Offenbarungskraft des Gluck'schen Genius, daß der halb christliche, halb morgenländische Stoff der „Armide" eine so völlig andere Musik im Schaffen des Meisters hervorzurufen vermochte, als dies durch seine classisch-griechischen Stoffe geschehen.

Die letzte herrliche Oper Gluck's, seine „Iphigenie auf Tauris", sammelt gewissermaßen alle Vorzüge seiner früheren Meisterwerke noch einmal in einem Brennpunkt. Hier begegnen wir nicht nur jener aus reiner hoher Humanität, sowie aus der Verschmelzung antiker und christlicher Cultur hervorgegangenen musikalischen Stimmung, welche uns bereits in der früheren Oper gleichen Namens, die uns Iphigenie in ihrer ersten Jugend darstellte, entzückte, sondern zugleich auch der, aus einer holden Jungfrau zu einer von göttlicher Milde und Hoheit erfüllten Priesterin herangereiften Iphigenia, die in Tönen zu uns spricht, wie sie weihevoller und das Gemüth des Hörers reinigender niemals aus weiblichem Munde von der Bühne herab erklungen sind. Neben den Scenen, in deren Mittelpunkt diese hehre, lichtverklärte Gestalt steht, begegnen wir aber auch Auftritten, die entweder, wie die verschiedenen Momente Orest's mit den Furien, in ihrem mächtigen, dämonischen und furchtbar erhabenen Ausdruck an verwandte Scenen im „Orpheus" und in der „Armide" erinnern, oder, wie die Auftritte des Thoas, dem Wilden und Barbarischen einen durch die Kunst gemilderten und darum wieder dem Großartigen sich nähernden Charakter verleihen. Auch in „Iphigenie auf Tauris" ist die Fülle des Schönen und Unvergänglichen so groß, daß man demselben eigentlich in jeder Scene begegnet. Ich führe darunter daher hier nur beispielsweise die herrliche Ouvertüre an, deren nach wahrhaft griechischem Sonnenschein eintretender Orkan sich in der Eingangsscene der Oper in jenem gewaltigen Seesturm weiter fortsetzt, zu dessen Toben die die Götter anflehenden Priesterinnen an der Küste umherirren, während das Schiff der Griechen vom Blitz getroffen scheitert. — eins der großartigsten musikalischen Gemälde eines, dem Aufruhr in der Seele der Menschen entsprechenden Aufruhrs in der Natur! Auch des herrlichen von Pylades für die Ewigkeit gesungenen Hymnus auf eine Freundschaft bis in den Tod, der mit den Worten beginnt „Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen," sei hier gedacht; nicht weniger der hochdramatischen Scene, in welcher Iphigenie ihren erschütternden Traum erzählt, sowie der verschiedenen in ihrem Charakter so contrastirenden Arien der Heldin der Oper, unter welchen diejenige in A dur im letzten Act „Je t'implore et je tremble" an Großartigkeit wohl im

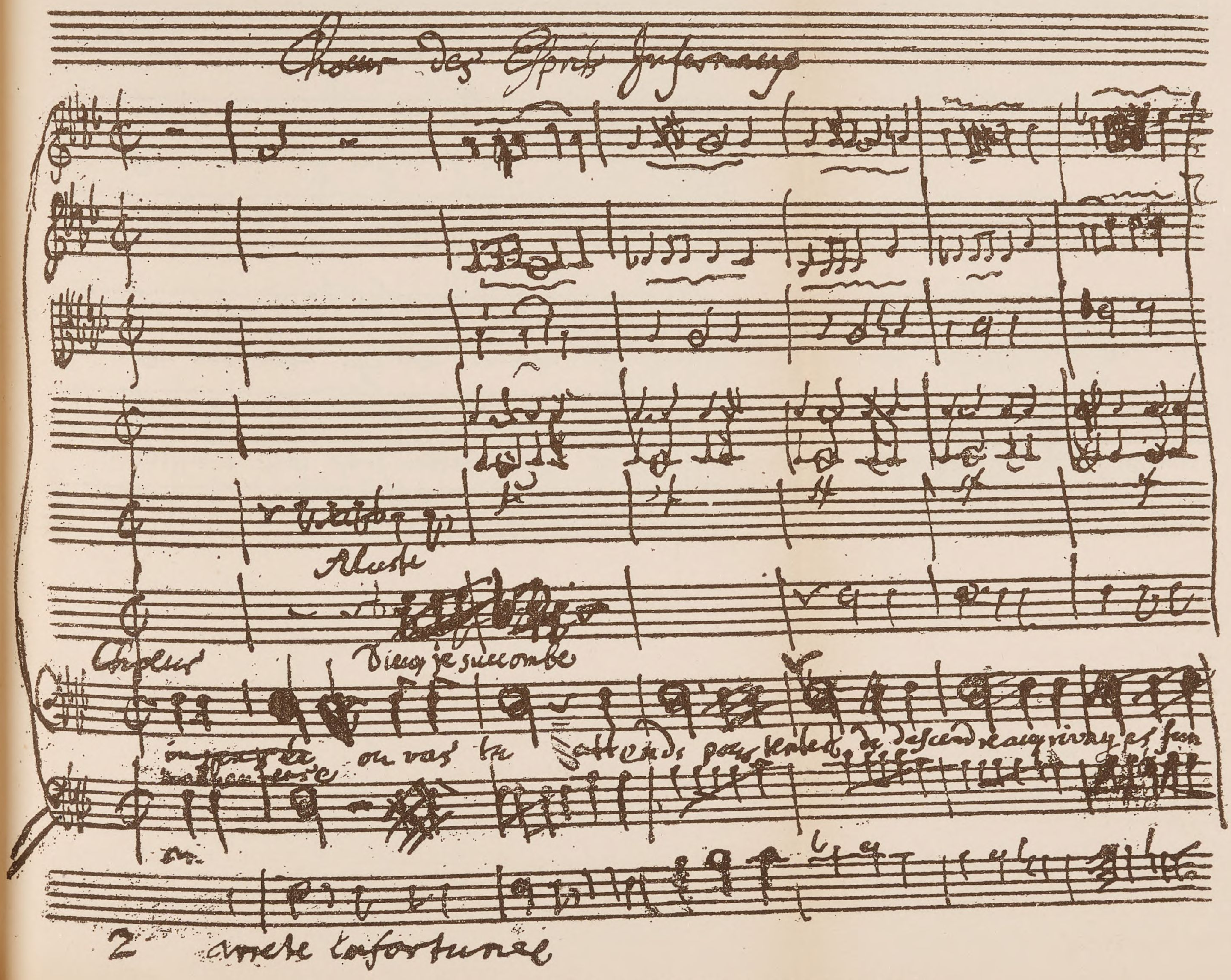
ganzen Umfang der Schöpfungen dramatisch-musikalischer Tragik nicht ihres Gleichen finden dürfte*).

Ich sagte in der Einleitung zu dem vorliegenden Abschnitt, daß jene wahre und im höchsten Sinne als eine Periode musikalischer Renaissance zu bezeichnende Epoche der Tonkunst — jene Renaissance, welche die Cultur von zwei Weltzeitaltern verschmelze — in der Musikgeschichte erst mit den Meistern der deutschen Genie-epoche beginne. Niemand unter denselben zeigt dies vielleicht so deutlich als Gluck und Niemand außer ihm tritt deshalb auch so bewußt als Reformator einer der wichtigsten Gattungen seiner Kunst auf. Um jedoch in Wahrheit ein Reformator sein zu können und als solcher zu der wichtigsten reformatorischen Thätigkeit befähigt zu sein: zu derjenigen nämlich, aus dem Gegebenen das Unbekannte zu entwickeln und dabei verschiedene berechtigte aber einseitige Kunstrichtungen, die die Vorzeit entwickelt, zu einer dritten umzubilden, die die Vorzüge aller vereinigt, mußte sich Gluck vorher, neben seiner musikalischen, auch eine umfassendere allgemeine Bildung aneignen — eine höhere, als sie bei den meisten Tonkünstlern seiner Zeit zu finden war. Darum sehen wir ihn nicht nur mit Fachgenossen, sondern auch mit Gelehrten, Philosophen, Dichtern, Kennern der Literatur und hervorragenden Ausländern in lebhaftem Verkehr. Aus gleichem Grunde nimmt er Notiz von allem Bedeutenden, was neben der Musik in anderen Fächern zu seiner Zeit die gebildete Welt beschäftigte, z. B. von den Schriften Rousseau's, Klopstock's und Wieland's und sicher auch von Winckelmann's „Kunstgeschichte“ und Lessing's „Laokoon“, die so tief in den Ideenkreis eingriffen, von dem er, gerade als diese Werke erschienen und Aufsehen machten, erfüllt war. Darum endlich begegnen wir auch in ihm selber dem ersten Schriftsteller unter den Tonkünstlern, worunter hier nicht etwa der Verfasser einer Generalbaß- oder Harmonielehre, sondern der erste musikalische Aesthetiker und daher auch der erste, die Gesetze des musikalischen Dramas erwägende und darlegende Tonkünstler verstanden wird, der seine Kunst nicht mehr losgelöst von dem Wesen und der Entwicklung der übrigen Künste und dem Leben der Menschheit, sondern im Zusammenhang damit erschaut. Unter solchen Gesichtspunkten können wir auch die Lust und das Talent zur Polemik als ein Kennzeichen des Gluck eingeborenen Reformators ansehen, da sich reformatorische Köpfe zu allen Zeiten, mochten sie Hutten, Luther, Lessing, Herder, Rousseau oder Mirabeau heißen, durch Streitfreudigkeit hervorgethan. Hatten doch schon die Begründer des toskanischen Musikdramas in dieser Beziehung eine gewisse Aehnlichkeit mit Gluck, wie denn auch Peri und Monteverde die einzigen Vorläufer unseres Meisters sind, die, gleich ihm, dem Verständniß der von ihnen eingeschlagenen neuen Richtung beim Publikum durch Commentare und Vorreden zu ihren Musikdramen zu Hilfe zu kommen suchten, was nach Gluck in ähnlicher Weise erst wieder von Richard Wagner geschehen. Einige Aeußerungen Gluck's sind für die hier von uns berührte Seite seines Charakters von besonderem und auch noch die Gegenwart afficirendem Interesse. So schreibt er an den Redacteur des

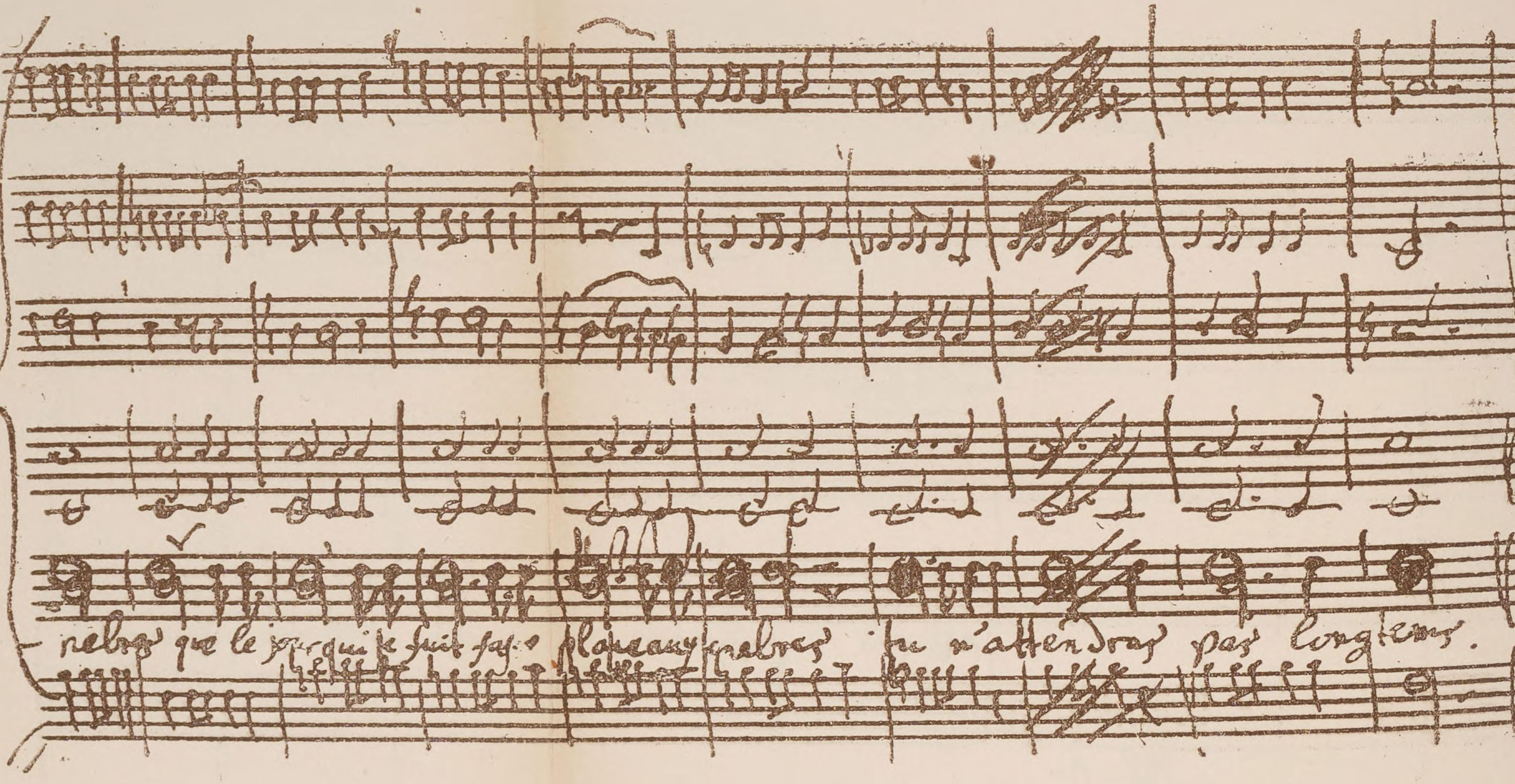
*) Es ist bekannt, daß sich das Hauptmotiv dieser Arie in einer auffallenden und bis jetzt noch nicht hinreichend aufgeklärten Weise mit dem Motiv der bekannten Giga Sebastian Bach's begegnet, die sich in dessen Clavier-Partita in B dur befindet und dort außerdem noch durch eine überspringende Hand besonders gekennzeichnet ist.

französischen „Mercure“: daß es einer der Lieblingsgedanken seiner Seele sei, eine Musik zu schaffen, die allen Nationen zusage und durch welche der lächerliche Unterschied der Nationalmusiken aufgehoben werde. — An den Herzog von Braganza schreibt er über die Gegner des von ihm begründeten Stils: „Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicher Weise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht.“ Selbst der Umstand, daß unseres Meisters Behauptungen zuweilen eine gewisse rechte Mitte überschreiten und fast an das Paradoxe streifen, kennzeichnet den Neuerer und Umwälzer, der leicht das, was noch zu erreichen ist, dem bereits Erreichten gegenüber unterschätzt. Ich zähle zu solchen Aeußerungen sein, allerdings manchen einseitigen Pedanten gegenüber eine besondere Bedeutung gewinnendes Wort von musikalischen Kritikern, deren Seele ihren Sitz ausschließlich in ihren Ohren habe; nicht weniger jenes andere: daß er mitunter zu vergessen suche, daß er Musiker sei, welches auf die geistlose Concertoper der damaligen Operncomponisten unter den Italienern angewandt, ebenfalls eine relative Wahrheit besitzt; endlich seine Aeußerung gegen seinen Schüler Salieri, der ihm eine neue Composition vorlegte: sie röche nach Musik! Bezeichnend auch für den, die nur conventionellen Manieren und Traditionen der modischen Opern seiner Zeit verachtenden Tragiker ist das geistvolle Wort, welches unser Meister beim Anhören von dramatisch charakterlosen Producten zu sagen pflegte: „Ma questo non tira sangue!“

Interessant für den Historiker und Musikfreund ist Gluck's Beurtheilung durch seine Zeitgenossen. Der schon oft erwähnte englische Doctor Burney sagt unter Anderem von ihm: „Gluck ist nicht nur ein Freund der Dichtkunst, sondern er ist selber ein Dichter. Stände ihm für den Ausdruck seiner Gedanken eine ausreichendere Sprache, als die Sprache der Töne zu Gebote, er würde ein ebenso großer Poet geworden sein .... in seinem Accompagnement ist er noch mehr als Dichter — er ist Maler. Seine Instrumente malen sehr oft den Gemüthszustand des Singenden und verleihen den Leidenschaften die lebhafteste Färbung.“ — Bei den Franzosen besitzen, unter einer Unzahl von Aeußerungen bedeutender Männer über ihn, aus denen sich schon allein eine kleine Bibliothek zusammenstellen ließe, Aussprüche Rousseau's und Voltaire's ein besonderes Interesse. Auch unter dem Vielen, was diese und namentlich Rousseau über ihn gesagt, sei hier nur beispielsweise erwähnt, daß Voltaire, der an dem Kampf der Gluckisten und Piccinnisten in Paris bis dahin nicht Theil genommen, einer wüthenden Piccinnistin, der Marquise du Deffan, unter dem 25. Januar 1775 aus Ferney am Genfer See schrieb: „Verzeihung, Madame, für Gluck, oder vielmehr für den Ritter Gluck! Ich glaubte Sie davon benachrichtigt zu haben, daß mir eine Dame von ebenso hoher Schönheit als trefflicher Stimme, ein getragenes Recitativ von diesem Reformator vorgesungen und damit ein unendliches Vergnügen gewährt hat. — Ich bitte Sie um Verzeihung, wenn ich bei Gluck's Schöpfungen Vergnügen empfinde.“ — Rousseau seinerseits beantwortete die Frage, wie ihm Gluck's „Orpheus“ gefallen, mit den Worten: „J'ai perdu mon Euridice,“ d. h. durch Anführung des Textes der schönsten Arie des Werkes, wobei er unter der ihm verloren gegangenen Eurydice das Aufgeben seines so lange festgehaltenen



Choeur des Esprits infernaux aus „Alceste“ von Gluck. (Original im Besitz der K. Bibliothek zu Berlin.)


que le
n'attendras pas longtems.

Wien den 24 Junij 1775

Ich hoffe Sie werden von dem H. Grafen von Cobentzl die
verlangte arien richtig erhalten haben, ich habe selbige
durch diese gelegenheit wegen ersparung deren Post spesen
hin geschickt, die anmerckungen habe ich müssen weck lassen,
weilen ich nicht wuste mich auszudrücken wie ich es verlangte,
ich glaube es würde ihnen eben so schwer vor kommen, wan sie
solten jemanden durch briefe belehren, wie, und mit was vor
einen ausdruck er ihren Messias zu declamiren hätte, alles
dieses bestehet in der empfindung, und kan nicht wohl
explicirt werden, wie sie besser wissen als ich; Ich ermang-
elte zwar nicht zu [illegible], aber handlen habe bis dato
noch nicht können, dan kaum war ich in Wien angekommen,
so verreiste der Kaiser, und ist noch nicht zurück gekommen,
aber dieses muss man auch erwarten die gutte viertl stunde
abbaßen und etwas effectuiren zu können, bey grossen höffen
findt man selten gelegenheit etwas guttes anzubringen,
indessen höre ich dannoch, das man will eine Academie

Eigenhändiger Brief Gluck's an Klopstock.

der Königl. Wissenschafften allhier berichten, und daß
der Ertrag von den Zeitungen, und Calendern soll
ihre portion des fondi ausmachen umb die Kosten
zu bestreitten, wan ich werde besser von der Sache unter=
richtet seyn, werde nicht ermanglen ihnen alles zu berichten
Indessen haben sie mich ein wenig lieb, biß ich wiederumb
so glücklich bin sie zu sehen, Mein Weib, und tochter
machen ihnen Ihre Complimenten und freuen sich sehr von
ihnen etwas zu hören, und ich verbleibe dero

Ihr ergebenster
Gluck

690

Glaubens an die Unübertrefflichkeit der Opera seria der Italiener verstand*). — Selbstverständlich fehlt es auch nicht an Aeußerungen berühmter Zeitgenossen Gluck's in seinem Vaterlande. Klopstock nennt ihn, in merkwürdiger Uebereinstimmung mit Burney, den Poeten unter den Componisten. Wieland schrieb: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines Gluck das große Werk der musikalischen Reform unternommen hat, das, wofern es jemals zu Stande kommen kann, nur durch einen Feuergeist, wie der seinige, gewirkt werden mußte. Künste, die der große Haufe bloß als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein großes und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem großen Unternehmen Alexander's und Cäsar's, aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben!" In ähnlicher Weise äußert Herder über Gluck: „Hört seine Iphigenia in Tauris: eine heilige Musik!" Göthe pries Anna Milder, die Gluck's Iphigenia gesungen, in ein paar auch den Tondichter feiernden Verszeilen. Weimars großer Herzog Karl August gehörte ebenfalls zu Gluck's Bewunderern, wie aus einem Beileidsschreiben hervorgeht, durch das er den Meister nach dem Tode seines Lieblings, seiner Nichte Marianne, überraschte. Schiller endlich schrieb unter dem 24. December 1800 aus Weimar an Göthe: „Hier erwartet Sie die Iphigenie, von der ich alles Gute hoffe. Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe, unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen, zu Thränen gerührt hat." — So gilt denn auch von unserem Gluck das Dichterwort: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!"**) —

Höchst zutreffend und merkwürdig sind auch Gluck's eigene Urtheile über seine Werke. Er schreibt an Bailly du Rollet: „Sie behaupten, daß keine meiner Arbeiten jemals die Alceste übertreffen, ja ihr nicht einmal gleich kommen werde: doch diese Prophezeiung unterschreibe ich noch nicht. Alceste ist eine vollständige Tragödie, und ich glaube, daß ihr nicht viel zu ihrer Vollkommenheit fehlt. Sie können sich nicht vorstellen, wie vieler Schattirungen und Wendungen die Musik fähig ist und wie vielerlei Wege sie verfolgen kann. Armida ist im Allgemeinen von der Alceste so verschieden, daß man glauben sollte, beide Opern seien nicht von demselben Tonsetzer. Auch habe ich die wenige Kraft, die nach der Alceste mir noch übrig blieb, dazu angewendet, Armida zu beendigen. Ich habe darin gestrebt, mehr Maler und Dichter, als Musiker zu sein." — In seiner Vorrede zu „Paris und Helena" sagt

*) Auch die berühmte Aeußerung, mit der, nach dem Pariser Mißerfolg der „Alceste", ein Freund dem Meister, der ihn erregt mit den Worten ansprach „Alceste est tombée", antwortete: „Elle est tombée du ciel", dürfte von dem Verfasser des Dictionnaire de musique, des Devin du village und der Mélodie en trois notes herrühren.

**) Es dürfte unsere Leser interessiren, daß Wieland, der Gluck ebenfalls zu dem Verlust, den er durch seiner liebenswürdigen Nichte Tod erlitten, condolirte, ihm zugleich mittheilte, daß Göthe aus eigener Bewegung ein Trauergedicht auf die junge, so früh der Welt entrissene Marianne Gluck begonnen habe, das nur darum noch nicht vollendet sei, weil der Herzog den Dichter durch seine Wahl in den geheimen Rath augenblicklich mit Arbeit überhäuft habe.

der Meister über seine Orpheusarie „Che farò senza Euridice“: „Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie eine Arie für das Marionettentheater werden.“ — Gluck stand seiner Schülerin Marie Antoinette nicht nur als der große Tondichter, sondern ebensosehr als ihr früherer Meister und deutscher Landsmann nahe, weshalb sie ihn, um sich, befreit von allem Zwang der Etiquette, mit ihm unterhalten zu können, häufig während ihrer Toilette empfing. Als sie sich bei solcher Gelegenheit bei ihm erkundigte, wie weit der Ausbau seiner Oper „Armide“ fortgeschritten sei, antwortete er: „Madame, il est bientôt fini, et vraiment, ce sera superbe.“ — Als man Gluck einst in Paris darüber zur Rede setzte, warum er den Orest nach seiner ersten Scene mit den Furien in „Iphigenie auf Tauris“ die Worte singen lasse: „Le calme rentre dans mon coeur,“ während doch in seinem Orchester nichts weniger als Ruhe und Friede eintrete, erwiderte der Tondichter in großer Erregung: „Il ment, il ment! Il a tué sa mère!“ — Nachdem sich der Meister von seiner ersten Bestürzung über die Lauheit, mit der seine „Alceste“ anfänglich in Paris aufgenommen wurde, erholt, äußerte er gegen einen dortigen Vertrauten: „Es wäre lächerlich, wenn sich diese Oper nicht erheben sollte; auch würde das ein merkwürdiger Umstand in der Geschichte des Geschmackes Ihrer Nation sein. Alcestens Stil ist vielleicht jetzt noch zu neu, um gleich zu gefallen; es war für sie noch nicht der rechte Zeitpunkt da. Ich behaupte aber, daß sie in zweihundert Jahren noch gefallen werde, denn ich bin überzeugt, daß sie mit allen Gesetzen der Natur übereinstimmt, die keiner Mode unterworfen sind.“ Des Meisters Prophezeiung hat sich bei „Alceste“, die bereits 1767 die Wiener Bühne betrat, schon mehr als ihrer Hälfte nach erfüllt; die andere Hälfte wird nachfolgen und den nach uns kommenden Geschlechtern dadurch zugleich bewiesen werden, daß diese erhabenste aller musikalischen Tragödien nicht bloß für zwei Jahrhunderte, sondern für alle Zeiten geschaffen ist. Wie kann überhaupt ein Verständiger annehmen, die Musik sei die einzige Kunst, deren Meisterwerke nicht, gleich den Schöpfungen ihrer Schwesterkünste, einer nach irdischen Begriffen ewigen Dauer fähig seien? Ein Blick auf die Werke Palästrina's und des Lassus, deren Schönheit nunmehr fast schon vierthalb Jahrhunderte überdauert, müßte genügen, um über ein solches Vorurtheil aufzuklären.

Von Gluck's Art zu dirigiren giebt uns sein Zeitgenosse Kramer eine launige Schilderung. Er schreibt in dieser Beziehung: „So ein gutmüthiger lieber Mann der Herr von Gluck in jedem anderen Lebensverhältniß ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platz als Director steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Aeußerungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreißig Mal reichen nicht hin, daß er die geübtesten Spieler der Kapelle die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung hervorbringen. Er brüsquirt sie alsdann so sehr, daß sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt, und nur durch Zureden des Kaisers: ‚Ihr wißt ja, er ist nun einmal so, er meint es nicht so arg‘ — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden, sanften, traurigen, sich

am Clavier in allen seinen Mienen und Gebärden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbescene der Alceste sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche." — Es ist bekannt, daß Gluck ebensowenig Umstände mit aufrührerischen Primadonnen und Sängern machte, als Händel, sowie, daß er überhaupt dem gesammten Bühnenvölkchen gegenüber seinen Willen im rechten Moment durchzusetzen verstand. So erklärte er bei einer in Paris abgehaltenen Probe zweien vom Publikum verzogenen, übermüthigen Opernprinzessinnen, die sich seinen Anordnungen nicht fügen wollten: „Mesdemoiselles, man hat mich kommen lassen, die Iphigenie aufzuführen! Wollen Sie singen, so ist's gut — wollen Sie nicht, so steht das bei Ihnen; nur gehe ich dann zur Königin und sage: ‚Ich kann die Oper nicht aufführen', setze mich in meinen Wagen und reise morgen wieder nach Wien zurück." Die Damen wußten, daß Gluck seine Drohung verwirklichen würde und so unterwarfen sie sich, so neu ihnen eine solche Sprache bei einem Tonsetzer war, schmollend dem, heimlich von ihnen gewiß als deutschen Bären bezeichneten Meister.

Ueber Gluck's Instrumentirung gaben wir schon verschiedene Andeutungen. Niemand hat sich wohl in unseren Tagen begeisterter darüber ausgesprochen, als Hector Berlioz. Er sagt unter Anderem von der bereits erwähnten Furienscene des Orest: „Man kennt den tiefen Eindruck des Musikstückes der Oper ‚Iphigenia auf Tauris', wo Orest, von Müdigkeit erschöpft, keuchend, von Gewissensbissen gefoltert, unter den Worten ‚Die Ruhe kehrt mir zurück', einschlummert, während das Orchester, dumpf bewegt, Seufzer, convulsivische Klagen hören läßt, die unaufhörlich von dem greulichen und hartnäckigen Gemurmel der Bratschen beherrscht werden. Obwohl in dieser, von einer Inspiration, die über jeder Erklärung steht, eingegebenen Stelle keine Note befindlich ist, deren Intention nicht erhaben wäre, so muß man doch anerkennen, daß die Bezauberung, die den Zuhörer ergreift, das Gefühl des Grauens, das ihm die weit geöffneten Augen mit Thränen füllt, nur eine Wirkung der Bratschen und zwar ihres syncopirten und von den Bässen barsch durchschnittenen Rhythmus ist." — Bei anderer Gelegenheit bemerkt er: „Eine herrliche Anwendung des Geigentremolos befindet sich in der Orakelscene der Alceste. Die Wirkung des Tremolo in den zweiten Geigen ist da noch verdoppelt durch die großartige und drohende Fortschreitung der Bässe, durch den von Zeit zu Zeit eingreifenden Schlag der ersten Violinen, durch das allmälige Eintreten der Blasinstrumente und endlich durch das erhabene Recitativ, welches von diesem Instrumentengebrause begleitet wird. Ich kenne nichts Dramatischeres, nichts Fürchterlicheres in dieser Gattung."

Gluck's Einflüsse auf zeitgenössische und nachlebende Musiker besitzen eine große und bis zur Stunde fortwirkende Tragweite — eine Wirkung, die ihnen auch für alle Zukunft gesichert ist. Um nur Einiges in dieser Beziehung anzuführen, sei hier unseres Meisters musikalischen und persönlichen Einflusses auf den hochbedeutenden französischen Tondichter Méhul gedacht; derselbe war so groß, daß man, ebensowohl wie den schon von uns erwähnten Dittersdorf, auch Méhul als einen mehr oder weniger unmittelbaren Schüler unseres Großmeisters ansehen darf. Wenn jedoch die Einwirkungen Gluck's auf Dittersdorf, da dieser nicht in der tragischen, sondern vielmehr in der komischen Oper eine classische Bedeutung gewinnen sollte, mehr allgemeiner musikalischer Natur waren, so haben sie dagegen bei Méhul den

besonderen Stil dieses Meisters mit bilden helfen, unter dessen Opern namentlich „Joseph in Aegypten“ (1807 zuerst in Paris aufgeführt) die Einwirkungen Gluck's auf dieses Talent mit Händen greifen läßt. Dieselben zeigen sich in dieser Oper besonders darin, daß sie Seelenadel, Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks mit musikalischer Einfachheit und musterhafter Textesrecitation, sowie eine, in ihrer Schlichtheit fast dem elegisch empfundenen Volkslied gleichende, rührende Melodie mit treffendster, bis zur musikalischen Plastik herausgebildeter Darstellung der verschiedenen Charaktere ihrer Hauptpersonen: des hoheitsvollen Joseph, des kindlich reinen Benjamin und des von Reue verzehrten Simeon, verbindet. Wie früh übrigens des jungen Franzosen Antheil und Verehrung dem deutschen Altmeister zugewandt waren, bezeugt unter Anderem der Vorfall, daß der fünfzehnjährige Méhul, da es ihm an Geld zum Eintritt in die erste Aufführung von „Iphigenie auf Tauris“ fehlte, sich, um das sehnsüchtig erwartete neue Werk zu hören, während der Generalprobe in einen dunkeln Winkel des Parquets geschlichen hatte, woselbst ihn Gluck nicht nur aus den Händen der erzürnten Theaterbeamten befreite, sondern ihn auch durch ein Billet zu der am folgenden Tage stattfindenden Aufführung beglückte. Gluck nahm übrigens von diesem Momente an noch weiteren Antheil an Méhul, indem er ihn in seine Wohnung einlud, sich seine ersten musikalischen Versuche vorlegen ließ und dem jungen Künstler auch fernerhin mit Rath und That zur Seite stand. — Nicht so direct wie auf Méhul, darum jedoch nicht weniger tief und nachhaltig, wirkte Gluck auf seinen Zeitgenossen Mozart ein. Des Letzteren herrlicher „Idomeneo“ ist zum größten Theil unter den überwältigenden Eindrücken entstanden, die Mozart, bei seinem Aufenthalt in Paris, von Gluck's „Armide“, „Alceste“ und „Iphigenie in Aulis“ empfing. Der ältere Meister beeinflußte den jüngeren jedoch auch noch von anderen Seiten. Es ist z. B. nicht zu leugnen, daß selbst zwei komische Opern von Gluck, sein „Cadi dupé“ und seine 1764 componirten „Pilgrime von Mekka“ (französisch La Rencontre imprévue) Einfluß auf Mozart gewonnen haben und zwar auf dessen „Entführung aus dem Serail“. Hiervon werden wir nicht nur durch die Aehnlichkeit der Sujets der genannten Opern und durch Mozart's Claviervariationen über ein beliebtes Lied aus Gluck's „Pilgrime von Mekka“, sondern selbst durch gewisse beiderseits, wenn auch von Mozart in einem weit humoristischeren Sinne verwandte türkisch-orientalische Anklänge im Orchester überzeugt. Stärker noch als jene komischen Opern dürfte Gluck's großes ernstes Ballet „Don Juan oder das steinerne Gastmahl“ Mozart beeinflußt haben und wir jenem Gluck'schen Werke wohl mit die Umbildung dieses Stoffes in des jüngeren Meisters unsterbliche Oper „Don Giovanni“ verdanken. — Gleich groß erscheinen die Nachwirkungen Gluck's auf spätere Meister. Unter diesen stellt sich namentlich Spontini als ein völlig vom Geiste Gluck'schen Stils und Ausdrucks durchdrungener Tondichter dar, dessen große heroische Opern „Die Vestalin“, „Olympia“ und „Cortez“ ohne die ihnen vorhergegangenen Musikdramen Gluck's überhaupt in dieser Art nicht existiren würden. Auch die „Medea“ Cherubini's zeigt, daß sich dieser Meister nicht umsonst am Geiste Gluck'scher Musik genährt. Dasselbe beweisen für Beethoven einzelne große Züge im „Fidelio“ und in seinen „Ruinen von Athen“, sowie neuerdings für Richard Wagner eine ganze Seite seines Schaffens, das, wenn es sich auch in einer anderen stofflichen Welt bewegt, doch in den dramatischen Principien, von denen

dabei ausgegangen wird, bei Gluck anknüpft, wobei wir noch ganz davon absehen, daß sich Wagner auch durch seine höchst discret gehaltene Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis“, sowie durch seinen, behufs Concertaufführungen für die Ouvertüre dieses Werkes hinzucomponirten Schluß Verdienste um den großen Altmeister erworben hat.

Wie man dereinst Porpora und Hasse nach London berief, um durch dieselben den gewaltigen Einfluß Händel's auf das Publikum Englands zu brechen, so stellte man in Paris Gluck, um seine Wirkungen auf die Franzosen zu paralysiren, die Meister Piccinni und Sacchini gegenüber. Beidemal jedoch trug, wenn auch nach harten Kämpfen, die dem Erhabenen und Ewigen zugewandte deutsche Tonkunst den Sieg über eine nur der Mode des Tages huldigende fremdländische Kunst davon. Aber auch nach Händel und Gluck sollten die Meister unserer Genie-epoche (man denke namentlich an Mozart und Beethoven) noch lange in gleicher Richtung kämpfen und der Sieg und das Ansehen, die sie der deutschen Tonkunst hierdurch errangen, sollten, völlig unbestritten, erst nach ihrem Tode zur Geltung gelangen. Und wenn auch Gluck (gleich Händel und Haydn) schon unter den Mitlebenden Triumphe feierte, so ist ihm doch keiner davon mühelos zu Theil geworden; ja wir haben selbst Grund zu der Annahme, daß die letzten in Paris bestandenen harten Kämpfe mit zu der Erschütterung der Gesundheit des Meisters während dessen letzter Lebensjahre, sowie zu der Beschleunigung seines Endes beigetragen haben. — Unser Tondichter hinterließ seiner Gattin Marianne ein Vermögen von einigen Hunderttausend Gulden. Er, der fast mit seinem gesammten Schaffen auf dem Boden antiker Classicität stand, schloß die müden Augen wenige Wochen nach der ersten Aufführung des „Don Juan“; d. h. gerade in dem musikhistorisch bedeutungsvollen Momente, da mit dem genannten unvergänglichen Werke Mozart's die musikalische Romantik, die Gluck's Wesen im Allgemeinen entgegengesetzt war, ihren triumphirenden Einzug auf der Opernbühne hielt. Der Meister liegt auf dem Matzleinsdorfer Friedhof zu Wien begraben. Seine Ruhestätte schmückt ein würdiges Denkmal. Unter seinen Büsten steht die in Paris befindliche kolossale Marmorbüste von Houdon obenan. Ein ehernes Standbild ward ihm am 15. October 1848 auf dem Odeonsplatze in München vom König Ludwig von Baiern errichtet. Dasselbe ward von dort später nach dem „Promenadenplatze“ versetzt, wo es sich heute noch befindet.

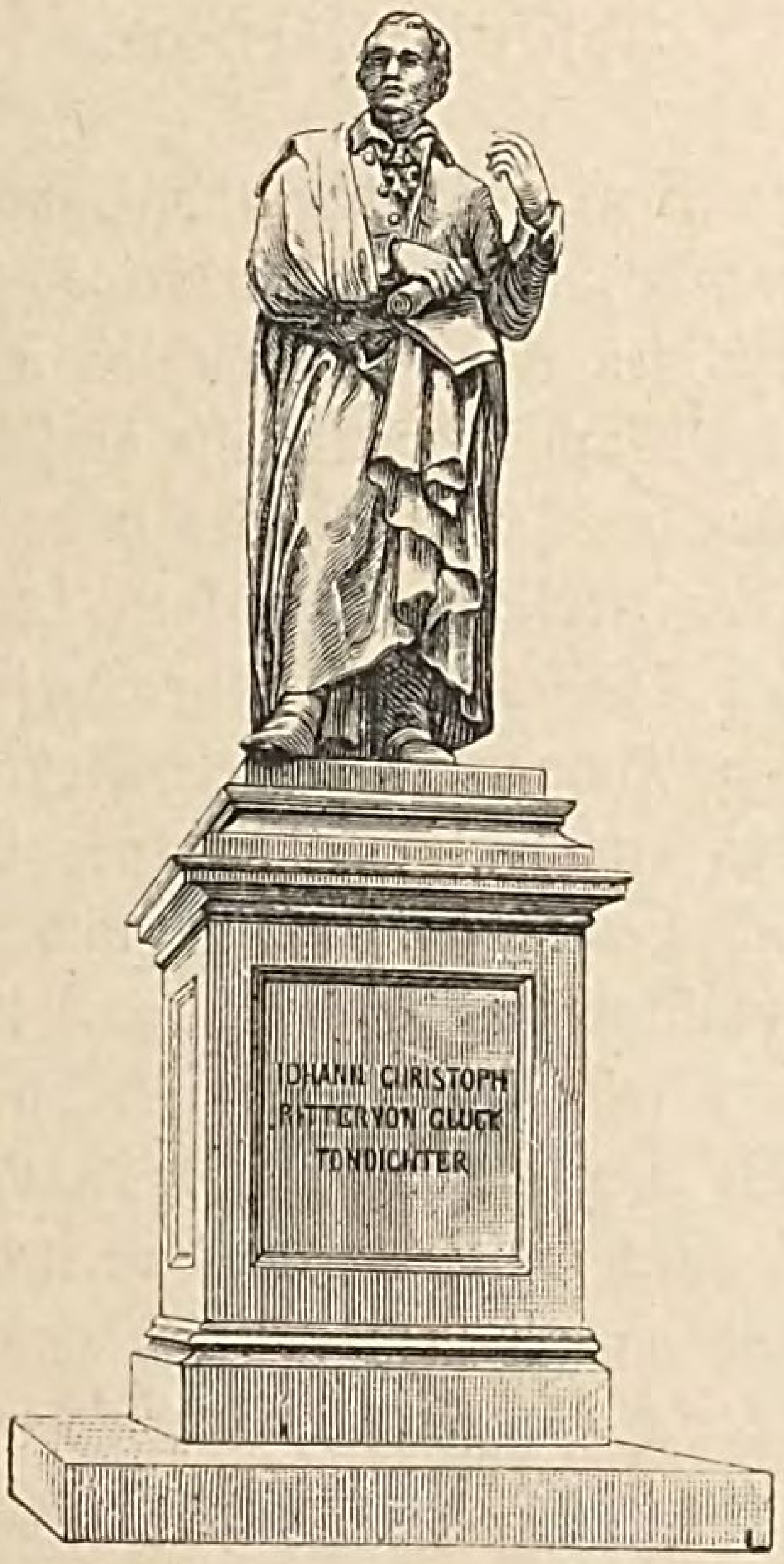


Fig. 237. Gluck's Denkmal auf dem Promenadenplatze in München.

Der Meister hat das Land der Griechen nicht nur mit der Seele gesucht, sondern in Wahrheit auch gefunden. Nichts konnte ihn von dem Wege dahin, der, wie er voraussah, nur unter Stürmen und Kämpfen zurückzulegen war, abschrecken, weder das höhere Alter, das er bereits erreicht, als er seine Reformation der Oper begann, noch eine Zeit, in welcher ihm die damals auf der Bühne modische

Tonkunst des 18. Jahrhunderts ebensowohl leichte mühelose Triumphe schon gewährt hatte, als fernerhin versprach. So dürfte es denn schwer fallen, die allen Verlockungen trotzende Thätigkeit Gluck's schöner zu bezeichnen, als dies durch seine, schon 1778 in der großen französischen Oper neben Lully und Rameau aufgestellte Marmorbüste geschehen; dieselbe trägt die Unterschrift: „Musas praeposuit Sirenis".

Dreiundzwanzigstes Capitel.

Joseph Haydn.

Wir begegneten in den Werken Bach's und Händel's, neben der darin zum Ausdruck kommenden Erhabenheit und Naivetät, die das Eigenthum des Genies sind, auch mitunter schon dem Aufblitzen eines unbewußten musikalischen Humors. Wir erinnern in dieser Beziehung bei Bach beispielsweise an seine „Fuga über die Cornetta di Postiglione", an das Malen des Hahnenschreies in der „Matthäuspassion", an sein humoristisches Spielen mit den zierlichsten Motiven in den in Cis dur und D dur stehenden Präludien des ersten Theiles des wohltemperirten Claviers; bei Händel wiederum an die mit köstlichem Humor gezeichnete Gestalt seines Polifemo in „Acis und Galatea", an den erhaben humoristisch gehaltenen Chor im „Israel": „Und es kamen unzählige Fliegen und stechende Mücken" und vieles Aehnliche. Auch an schon bewußt ausgeführtem musikalischen Scherz, wie ihn Bach in der Bauern- und in der Kaffee-Cantate bringt, fehlt es beiden Meistern nicht. Dagegen scheinen ihnen Ausflüge in das Gebiet einer harmlosen Ironie, die entweder dem reinsten Lebensbehagen, oder einer, durch heitere Laune verklärten Resignation entstammt, fremd geblieben oder höchstens ganz vereinzelt von ihnen unternommen worden zu sein. Bei Gluck, dem dritten Vorgänger Haydn's unter den Großmeistern der deutschen Genie-Epoche, kommen selbst humoristische Züge, namentlich in den Werken, die seinen Nachruhm begründet, nicht mehr zur Erscheinung. Bei Haydn dagegen gehört der Humor zu den in seinem Wesen mit am meisten hervortretenden und charakteristischen Seiten; er zeigt sich bei ihm nicht nur ausnahmsweise, sondern erscheint vielmehr durch sein ganzes Dichten und Denken in Tönen verbreitet und der Meister ist sich desselben überdies, unbeschadet seiner angeborenen Naivetät, völlig bewußt. Gerade bei ihm auch ist derselbe häufig von der feinfühligsten und liebenswürdigsten Ironie angehaucht, so daß uns der Zauber seiner aus Ernst und Scherz, Heiterkeit und Wehmuth gemischten guten Laune auch in solchen Werken noch berührt, wo wir es nicht mit directen humoristischen Anwandlungen zu thun haben. Sein Humor ist jener reinste und rührendste, ist jener die Seele befreiende und den Schmerz überwindende und verklärende, von dem der Dichter sagt, daß er mit dem einen Auge lächle, während er mit dem anderen Auge weine. Seine Begabung nach dieser Seite hin ist, wo sie sich auf ihrer Höhe zeigt, ebenso weit von dem nur spaßhaften derben Volkshumor (zu welchem der Meister nur gelegentlich herabsteigt), als von jenem dämonischen Humor, sei es der Verzweiflung, sei es ergreifender dramatischer

Conflicte entfernt, wie wir ihm, in oft überwältigender Erhabenheit, ebensowohl bei Shakespeare und Mozart, als bei Michelangelo und Beethoven begegnen. Haydn's Humor ist vielmehr der Vermittler und Aussöhner zwischen den idealen Ansprüchen des Menschen an das Dasein und den denselben bereiteten herben Niederlagen durch Leben, Zufall und Geschick. Unter solchen Gesichtspunkten erschaut, kann man unseren Meister recht wohl den eigentlichen Vater des Humors in der Tonkunst nennen*).

Haydn ist aber nicht allein der Vater des musikalischen Humors, er ist zugleich der Begründer unseres heutigen Orchesters, sowie der, in ihren Anfängen bis auf ihn zurückzuführenden modernen Instrumentirung. Bei Händel und noch weit mehr bei Bach sind, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, die Instrumente einfach noch Stimmen, gleich den Stimmen des Chors und der Orgel, mit denen sie, je nach ihrer Tonlage, entweder im Unisono oder in Octaven fortschreiten, oder die sie um einen weiteren, sich dem Gewebe der übrigen Stimmen einfügenden und vom Anfang bis zum Ende eines Stückes selbstständig durchgeführten Factor gleicher Gattung vermehren. Haydn dagegen ist der erste Meister, der nicht etwa nur ausnahmsweise, sondern ziemlich durchschnittlich, namentlich in den Werken seiner höchsten Reife, das Orchester den einzelnen Singstimmen und dem Chor als einen von beiden verschieden gearteten und selbst in seiner Verbindung mit der Vocalmusik sich meist für sich behauptenden musikalischen Körper gegenüberstellt. Er ist zugleich der erste unter unseren Großmeistern, der in seinem Orchester nicht ausschließlich durchgeführte Stimmen kennt, sondern auch Füllstimmen und besondere Gruppen von Instrumenten, daher auch mit Massenverstärkungen, sowie mit Tonfarben und deren mannigfachen Mischungen operirt, womit er sowohl die quantitativen als die qualitativen Wirkungen des Orchesters erhöht und in's Grenzenlose vervielfältigt. Wir würden jedoch der geschichtlichen Wahrheit nicht ganz treu bleiben, wenn wir nicht hier schon bekennen wollten, daß Haydn in der zuletzt erwähnten Beziehung auch Mozart Unendliches verdankt. Man hat sich vielfach (besonders bei einer nur oberflächlichen Betrachtung der Musikgeschichte) daran gewöhnt, im Componisten der „Jahreszeiten" den älteren der beiden Meister zu verehren, während doch, namentlich wenn wir derjenigen Werke Haydn's gedenken, an die sich sein Weltruhm knüpft, das Umgekehrte der Fall ist, da Haydn Mozart um 18 Jahre überlebte und gerade in dieser seiner letzten Zeit „Die Schöpfung", „Die Jahreszeiten", sowie mehrere seiner

---

*) Zügen von nur gelegentlich sich zeigendem oder von einem nur halb seiner selbst bewußten Humor begegneten wir übrigens, wie man sich erinnern wird, unter den früher als Haydn auftretenden Meistern auch schon vor Bach und Händel. Wir wollen hier nur auf des berühmten Niederländers Gombert „Vogelcantate", auf des Lassus „Italienische Vilanellen", auf manches heiter gelaunte, von unseren altdeutschen Meistern gesetzte 4stimmige Lied und auf die humoristische Färbung, die die Villoten-Componisten Welschlands vielen dieser ihrer profanen Gesänge gegeben haben, zurückweisen. Jannequin, der in einem noch viel weiteren Umfange musikalischen Scherzen Raum giebt, war mehr ein geistvoller Spaßmacher, als ein wirklicher Humorist. Auch die hier Genannten lassen demnach höchstens einmal eine humoristische Ader blicken; sein Bürgerrecht in der Tonkunst dagegen verdankt der Humor erst Vater Haydn. Vor seinem Auftreten hatte sich im Gebiete des musikalisch Heiteren nur das rein Fröhliche und Komische eingebürgert.

bedeutendsten Sinfonien und Kammermusiken schrieb. In diesen Werken aber sehen wir unseren Meister beispielsweise den Clarinetten dieselbe Stellung einräumen, die ihnen Mozart schon früher innerhalb der Holzbläsergruppe gewährte, wir sehen ihn, gleich diesem seinem Vorgänger, zu einer häufigeren Anwendung der Sordinen im Streicherchore schreiten oder ihn, wie ebenfalls vor ihm schon Mozart, die Mannigfaltigkeit orchestraler Tonfarben, sei es durch für sich allein auftretende besondere Gruppen des Orchesters, sei es durch die sich mischenden Klänge von Instrumenten verschiedener Gattungen, zur Hervorrufung besonderer Stimmungen oder zu reich colorirten Illustrationen des Inhaltes der gesungenen Textesworte verwenden. Hiermit ist aber zugleich ausgesprochen, daß beide Meister auch als die ersten wirklichen Coloristen im Gebiete der Instrumentalmusik dastehen, sowie, in naher Beziehung zu dem Gesagten, als die Begründer der instrumentalen Tonmalerei, da alles früher auf diesem Gebiete Geleistete, im Vergleiche mit dem, was Haydn und Mozart hier gewagt, nur als ein gelegentliches Präludiren erscheint. Wir müssen freilich, um gerecht zu bleiben, hinzufügen, daß sich Haydn im Gebiete der Tonmalerei in noch viel weiterem Umfange erging und dasselbe mit noch weit ausgesprochenerer Neigung ausbeutete, als Mozart*).

Dem echten Tondichter ist Tonmalerei immer zugleich ein Malen seelischer Vorgänge. Will er uns Bilder, Zustände, Ereignisse, wie wir sie in der sichtbaren Welt wahrnehmen, oder Laute, Geräusche, Klänge, wie sie die uns umgebende Natur erfüllen, in Tönen schildern, so wird es ihm nicht einfallen, jene Bilder, Geräusche, Vorgänge u. s. w. direct wiedergeben, nachahmen und darstellen zu wollen (schon darum nicht, weil ihm das Material seiner Kunst dergleichen entweder versagt, oder er dasselbe zu Spielereien mißbrauchen müßte); es wird ihm vielmehr darauf ankommen, die Eindrücke und die Stimmungen wieder anklingen zu lassen, welche derartige Erinnerungen an die Außenwelt und das Leben, gleichviel ob er sie mit dem Auge oder dem Ohr aufnahm, in seiner Seele hervorriefen. Tonmalereien dieser Art erlebten wir im Gebiete der Vocalmusik, ganz abgesehen von dem, was bereits Bach und besonders Händel in dieser Beziehung geleistet, schon bei den großen italienischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts. Palestrina versinnbildlicht beispielsweise in der „Missa Papae Marcelli" das Herabkommen des Gottessohnes vom Himmel durch eine aus der Höhe nach der Tiefe sinkende Stimmführung, während sich seine Stimmen, um die Reine und Anmuth der heiligen Jungfrau zu malen, zu einer wahrhaft himmlischen Holdseligkeit verklären. Noch weiter gingen die Venezianer in dieser Beziehung. Die beiden Gabrieli und ihre Schüler entfalten in ihren Doppelchören einen Klangfarbenreichthum und eine tonale Pracht, die uns das goldstrahlende Gewölbe des Marcusdomes, in welchem sie zur Aufführung gelangten, zum zweiten Mal vor Augen stellen, und Lotti's berühmtes 8stimmiges „Crucifixus" stellt sich als eine Aufrichtung und Erhöhung des Kreuzes dar, die sich nicht nur dem Ohre, sondern im Eingange der Partitur selbst dem Auge versinnbildlicht.

*) Gluck ist der einzige Meister, der noch vor Haydn und Mozart auf dem Gebiete der zuletzt genannten Wirkungen Aehnliches angestrebt und versucht hat; jedoch weder mit gleicher Vielseitigkeit, noch in solcher Fülle.

Heute Dienstag den 19

wird in dem K. K. Hofth

aufgeführ

Die Sch

Ein Ora

in Musik ge

von Herrn Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, und

Nichts kann für Haydn schmeichelhafter seyn, als der Beyfall d
bestrebt, und ihn bereits oft, und mehr, als er es sich versprechen
zwar für das hier angekündigte Werk diejenige Gesinnung, die
hat, ebenfalls zu finden; doch wünscht er noch, daß auf den F
legenheit ergäbe, ihm gestattet seyn möge, denselben wohl als
aber als einen Befehl zur Wiederhohlung irgend eines Stückes
zelnen Theile, aus deren ununterbrochenen Folge die Wirkung
dadurch das Vergnügen, dessen Erwartung ein vielleicht zu güns
mindert werden müßte.

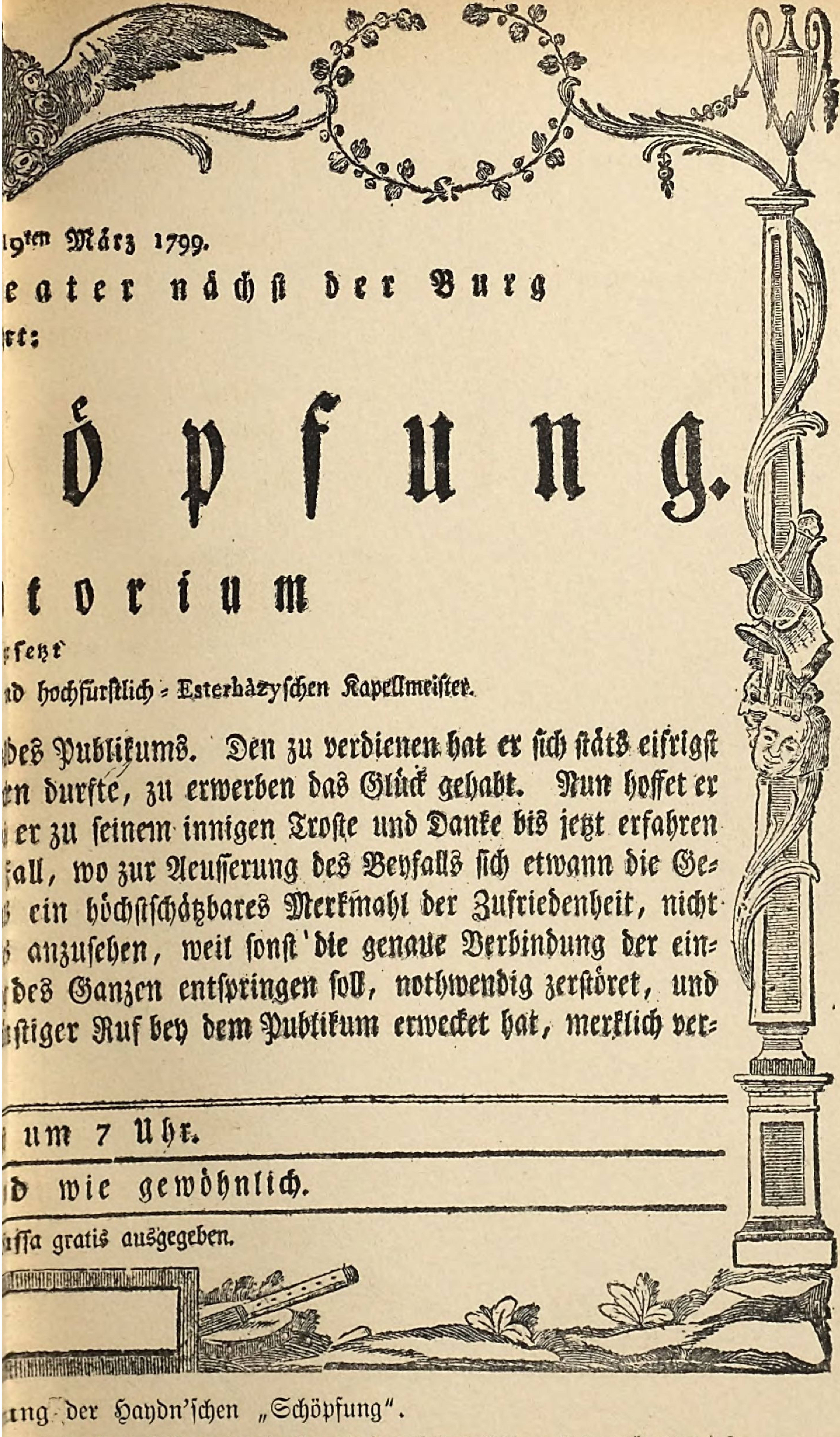
Der Anfang ist

Die Eintrittspreise sin

Die Worte werden bey der Ka

Der Concertzettel der ersten Aufführu

Dieses, auf die Hälfte der Originalgröße durch photographische Uebertragung nachgebildet
Herrn Dr. Eduard Wlassack, Hofsekretär i



19ten März 1799.
eater nächst der Burg
rt:

öpfung.

torium

setzt
nd hochfürstlich = Esterhäzyschen Kapellmeister.

des Publikums. Den zu verdienen hat er sich stäts eifrigst
en durfte, zu erwerben das Glück gehabt. Nun hoffet er
er zu seinem innigen Troste und Danke bis jetzt erfahren
fall, wo zur Aeusserung des Beyfalls sich etwann die Ge-
ein höchstschätzbares Merkmahl der Zufriedenheit, nicht
anzusehen, weil sonst die genaue Verbindung der ein-
des Ganzen entspringen soll, nothwendig zerstöret, und
stiger Ruf bey dem Publikum erwecket hat, merklich ver-

um 7 Uhr.

d wie gewöhnlich.

assa gratis ausgegeben.

ung der Haydn'schen „Schöpfung“.

te, interessante Dokument verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des
im K. K. Obersthofmeisteramt zu Wien.

Haydn nun überträgt ein solches musikalisches Malen und Darstellen von Bildern und äußeren Vorgängen aus dem vocalen in das instrumentale Gebiet, indem er die Kunst, durch gewisse Instrumente, sowie durch deren charakteristische Gruppirung und Klangfarbenmischung bestimmte Erinnerungen, Vorstellungen und Stimmungen hervorzurufen, zu einer besonderen und reich ausgebildeten Seite der Tonkunst entwickelt. Wir wissen zwar aus früher Abgehandeltem, daß hierzu auch schon Bach und Händel, und in noch höherem Grade Gluck, beachtenswerthe Anfänge gemacht, indem sie auf dem Gebiete der orchestralen Tonmalerei, sei es durch einzelne obligate Instrumente (z. B. Oboe, Flöte, Geige, Cello), sei es durch eine besondere Gruppirung und Behandlung des ganzen Orchesters, charakteristische und ergreifende Wirkungen erzielten. Dergleichen reducirt sich aber bei ihnen entweder auf einen nur gelegentlichen genialen Versuch, oder ist, wie bei Gluck, vorwaltend eine Seelenmalerei. Eine Malerei dagegen, die mit ausschließlicher Beschränkung auf das Orchester (z. B. in des Meisters Schilderung des Chaos oder der abziehenden Winterstürme) Vorstellungen von Bildern und Vorgängen aus der Sinnenwelt in unserem Inneren auftauchen lassen und damit die entsprechenden und durch ihre künstlerische Darstellung noch verklärten Eindrücke auf unser Gemüth hervorrufen will, welche jene Vorgänge und Bilder im Leben auf uns ausüben, begründete erst Haydn. Darum jedoch erscheint seine Tonmalerei selbst in solchen Fällen, in denen er seine instrumentalen mit vocalen Mitteln verbindet, als etwas vor ihm noch nicht Dagewesenes; denn auch dann malt er mit vorwaltender Benutzung orchestraler Tonfarben (besonders in den vielen ihm eigenthümlichen instrumentalen Zwischenspielen) und zwar mit solchen instrumentalen Mitteln, die er selber erst zu ihren neuen Wirkungen gesteigert. Händel hat freilich, wie uns dies bespielsweise sein „Israel" gelehrt, ebenfalls schon äußere Vorgänge in Tönen dargestellt. Seine Malerei ist aber bei solchen Gelegenheiten mehr eine in einfachen großen Zügen hingeworfene und gleichsam al fresco ausgeführte, als, gleich der Haydn'schen, durch mannigfaltige instrumentale Klangfarbenmischungen und coloristisches Detail sich auszeichnende. Wenn daher auch schon mancher Meister, der Haydn voranging, in seinen unbegleiteten oder begleiteten Vocalchören und Arien Lenzesluft und Vogelgesang, mancher Organist auf seiner Orgel Gewitter und Stürme gemalt, so waren solche Schilderungen, die im letzteren Falle sogar in unschöne, das heilige Instrument profanirende Spielereien ausarteten, doch in keiner Weise mit Haydn's vielgegliederter, reich und üppig entwickelter und fein durchgeisteter Tonmalerei zu vergleichen. So dürfen wir denn (besonders unter den hier aufgestellten Gesichtspunkten), ohne zu viel zu sagen, behaupten, daß uns Haydn erst die Wonnen des ersten Frühlingswehens in Tönen ganz habe wiederempfinden lassen, daß er uns erst den, uns im Sommer in seine Schatten aufnehmenden Wald, ein heraufziehendes und sich entladendes Gewitter, das Versinken des Tagesgestirns am Horizont beim Klange dörflicher Abendglocken und tausendfaches Aehnliches zur lebhaftesten inneren Vorstellung und Anschauung zu bringen vermocht habe. Bach's und Händel's instrumentale Tonmalerei verhält sich daher im Ganzen zu derjenigen Haydn's, wie die schon erwähnten, vereinzelt bei beiden Meistern vorkommenden Züge von Humor zur Verbreitung dieser Gotteskraft über Haydn's gesammtes Schaffen. Es sei schließlich in Bezug auf die zuletzt hier geschilderte Seite der

Genialität Haydn's noch bemerkt, daß seine mit so viel Vorliebe auf instrumentalem Gebiete entwickelte coloristische Begabung für ihn noch ein Mittel mehr zur Entfaltung seines köstlichen Humors ward. Die eine dieser verschiedenen Anlagen unterstützte daher bei ihm die andere; beide in ihrem Zusammenwirken aber steigerten einander zu ihren glänzendsten Manifestationen.

Nicht weniger als der Vater des musikalischen Humors und als der Mitbegründer des modernen Orchesters und seiner Tonmalerei ist Haydn auch der Schöpfer der heutigen Sinfonie und Sonate und als solcher der Mann, auf welchem die vornehmste Gattung der selbstständigen Instrumentalmusik, die von der ganzen Welt gepriesene deutsche Instrumentalmusik, gleichviel ob Orchester- oder Kammermusik, als auf ihrem Grundstein ruht und sich bis in die Gegenwart aufgebaut hat. Dies gilt schon Mozart gegenüber, der anfänglich ebensoviel von Haydn lernte, als dieser später von ihm; Beethoven vollends ist ohne Haydn, der ihm als Sinfoniker noch verwandter ist wie Mozart, gar nicht denkbar; die Grundprincipien aber, auf denen Haydn's Instrumentirung basirt ist, (wir erwähnen hier beispielsweise nur des einen, daß der Streicherchor Haydn's, seinem, den Minor vertretenden Bläserchor gegenüber stets den Major bildet) sind nicht nur in Schubert's, Weber's, Franz Lachner's und Spohr's, sondern ebenso noch in Mendelssohn's, Schumann's, Gade's, Raff's, Volkmann's und Brahms' sinfonischen Werken gewahrt und festgehalten worden.

Von nicht geringerem Einfluß auf die ganze, an Haydn sich anknüpfende weitere Entwicklung der gesammten selbstständigen Orchester- und Kammermusik war es, daß unser Meister den ihm, von Italien her aus der Schule des Sammartini, sowie in Deutschland durch Philipp Emanuel Bach überlieferten Sonatensatz, welcher sich damals nur selten erst über ein conventionell gewordenes Schema erhob, allmälig zu jener geistvollen und auf den Gegensatz ihrer beiden Hauptthemen basirten Kunstform ausbildete, als deren Lebensprincip der musikalische Dualismus zu bezeichnen ist. Gerade aber dieser letztere, aus dem in der modernen Sinfonie und Sonate Alles hervorgeht und der seine früheste und reichste Entwicklung Haydn verdankt, ist es, der unsere classische Orchester- und Kammermusik zu ihren sublimsten Offenbarungen zu führen bestimmt war.

Haydn ist endlich auch der erste Meister, der uns durch seine Tongestalten und mittelst der in seiner Tönewelt anklingenden musikalischen Stimmungen aus den zwar hochidealen, aber unserem nationalen Bewußtsein ziemlich weit abliegenden Sphären, in denen sich seine Vorgänger bewegten, zu uns selbst zurückführt und uns im eigenen Volksthum, in unserer deutschen Heimath, Einkehr halten läßt. Bei Bach lag das, was specifisch deutsch in ihm ist, hauptsächlich in seinem ernsten und freudig von ihm bekannten Lutherthum, mithin in seiner Kirchenmusik; Händel führte uns die großen Heroengestalten des alten Testamentes und einer classisch-mythologischen Vorzeit, sowie (in Alexander dem Großen) den ersten Welteroberer vorüber; Gluck die, im Harnisch der Kämpfer um Troja auftretenden oder in den Faltenwurf griechischer Gewänder gehüllten Frauen-, Priester-, Königs- und Heldengestalten der antiken Tragödie. Erst bei Haydn begegnen wir Menschen, die uns gleichen: den Bewohnern unserer Berge, Wälder und Thäler, sowie im Einzelnen wieder dem Ackersmann, dem Winzer und dem Hirten, oder

heimischen Gestalten, wie dem Pächter Simon, seiner Tochter Hannchen und dem jungen Bauern Lukas. Der Meister führt uns in die deutsche Spinnstube, wo sich die Mädchen zum Gesurre der sich drehenden Rädchen Sagen und Liebesgeschichten erzählen, er streift mit uns durch den grünen Forst, den der deutsche Jäger und seine Gesellen durchschweifen, und zeigt uns auch in der uns umgebenden und mit so viel Liebe und Neigung von ihm geschilderten Natur, die er uns in allen ihren Erscheinungen, sowie im Wechsel der Jahreszeiten malt, die wohlbekannte und traute Heimath. Und wenn er uns auch in seinem Oratorium „Die Schöpfung" den Menschen in seinen beiden Urtypen, als Mann und Weib, d. h. hier nicht in Anknüpfung an ein Besonderes, sondern in seiner allgemeinsten Bedeutung zeigt, so stehen doch auch die Gestalten von Adam und Eva, in ihrer Loslösung von allem Ueberkommenen, unserem urwüchsig gearteteten germanischen Volksthum im Ganzen immer noch näher, als die mythologischen und heroischen Gestalten einer grauen Vorzeit und des griechischen Alterthums. In seinen Naturschilderungen aber ist Haydn in der „Schöpfung" schon derselbe, wie in seinen „Jahreszeiten", d. h. wir begegnen auch in dem ersten seiner beiden unsterblich gewordenen oratorischen Werke schon jener, dem Germanen stärker als den übrigen Völkern eingeborenen Freude an der Natur und an ihren tausendfachen Offenbarungen und Wandlungen, welche bereits Tacitus an unseren Vorfahren bemerkenswerth erschien.

Aber der tief nationale Zug in Haydn beschränkt sich nicht nur auf solche Werke, in denen sein Orchester mit der Vocalmusik einen Bund schließt; er findet sich auch in seinen selbstständigen Instrumentalwerken und unter diesen namentlich wieder in seinen Sinfonien. Auch in den letzteren spiegelt sich das deutsche Gemüth des Meisters; besonders der Geist des Behagens und der Lebenslust, der Poesie und des Humors seiner speciellen Landsleute, daher namentlich Stimmung und Gemüth unserer südostdeutschen Brüder, der Bewohner der Donauufer und der Alpen Deutsch-Oesterreichs. Darum wachsen seine sinfonischen Menuetts gleichsam unmittelbar aus der dortigen Volksmusik hervor und enthalten, wenn sie dieselbe auch künstlerisch verklären, doch noch zahllose directe Anklänge an dieselbe. Das Gleiche ist in gewissen, entweder ausgelassen fröhlichen, oder von Humor und Schalkhaftigkeit überfließenden Rondosätzen seiner Sinfonien der Fall, und in dem marschartigen Allegretto seiner „Militärsinfonie" glauben wir sogar die zwar tapferen, aber dabei doch behaglich-treuherzigen österreichischen Krieger vor uns zu sehen, wie sie, mit in der Sonne funkelnden Gewehren, einen Parademarsch vor Maria Theresia oder Kaiser Joseph ausführen.

Jedenfalls ist Haydn unter den Großmeistern der deutschen Genie-Epoche als der erste Wecker eines musikalischen Verständnisses anzusehen und zu preisen, das über unsere gebildeten Kreise hinaus bis in's kleine Bürger- und Handwerkerthum zu dringen vermochte. Darum hieß auch der Meister nicht erst bei uns, den Nachgeborenen, sondern selbst schon unter seinen jüngeren Zeitgenossen: der „Vater Haydn", eine Bezeichnung, mit der unser Volk keinen zweiten seiner musikalischen Großmeister geehrt. So erscheint Haydn zugleich auch als der entschiedenste, weil auf die weitesten Kreise wirkende Verweltlicher der Tonkunst. Zwar führten auch schon Händel und Gluck, wie wir wissen (und vor ihnen, wenn auch nicht mit gleichem Genie, noch ältere Meister), die Musik aus der Kirche in die Welt hinaus. Die

Schöpfer der musikalischen Epopöe und Tragödie lenkten aber hierbei abermals in so hochideale Regionen ein, daß die Wirkungen ihrer unsterblichen Werke nur allmälig auf ihre eigene und auf fremde Nationen zu erfolgen vermochten. Haydn's Klänge dagegen waren sogleich Jedermann vertraut und verständlich und hätten in diesem Sinne noch viel früher auf seine Landsleute und Zeitgenossen gewirkt, wenn der Meister nicht sein halbes Leben lang durch seine, darum nicht minder zu preisenden hochherzigen Beschützer, die Fürsten Esterhazy, gewissermaßen ausschließlich für ihren Hofdienst in Beschlag genommen worden wäre.

Unseres Tondichters Lebensschicksale liefern einen sprechenden und interessanten Commentar zu seiner hier erörterten besonderen Stellung unter den Großmeistern der deutschen Genieperiode. Denn die ihm aus gegebenen Verhältnissen erwachsenden Daseinsbedingungen trugen, abgesehen von Allem, was in des Meisters Anlage begründet war und ihn auch ohnedies zu dem gemacht haben würde, was er war, durch die Zustände, in und unter denen er aufwuchs und emporkam, mächtig mit dazu bei, ihn jene seine nahen Beziehungen zu unserem Volksthum auf directestem Wege und in deren vollem Umfange gewinnen zu lassen.

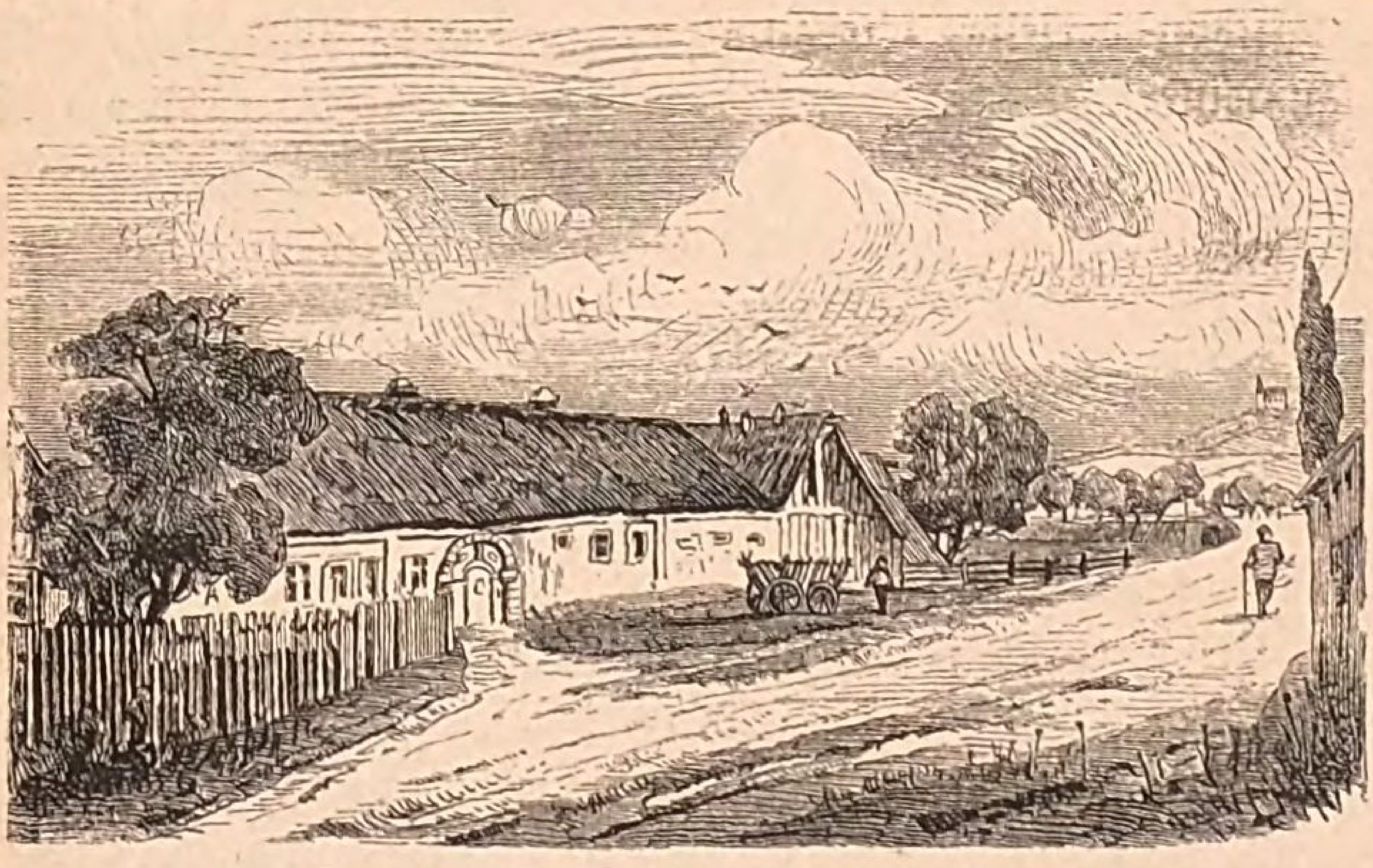


Fig. 238. Haydns Geburtshaus in Rohrau.
Nach dem im Besitze des Vereins der Musikfreunde in Wien befindlichen Aquarelle.

Franz Joseph Haydn ward am 31. März des Jahres 1732 zu Rohrau in Nieder-Oesterreich geboren. Er war das zweite Kind unter zwölf Geschwistern. Sein Vater, ein von seiner Hände Arbeit lebender Wagnermeister, besaß, ebenso wie Haydn's Mutter, viel natürliche musikalische Anlage. Beide Eltern sangen, wenn sie von der Arbeit ruheten, ihre Lieder, wobei der Vater sich und die Mutter auf der Harfe begleitete. Der Ortsschulmeister bemerkte zuerst, daß der kleine Joseph oder „Sepperl", wie man in Oesterreich sagt, bei seiner Mitwirkung in diesen häuslichen Concerten strengen Takt und reinen Ton hielt. Auf Anrathen von Verwandten sandte man den Kleinen auf die Schule nach dem Städtchen Hainburg, woselbst er zum Chorknaben ausgebildet ward. Hier entdeckte ihn der Wiener Domkapellmeister Reutter und stellte ihn, seiner selten rein ansprechenden Stimme halber und weil er bei näherer Prüfung das Probestück, einen Triller zu schlagen, gut bestand, in den Knabenchor des Domes von St. Stephan zu Wien ein. Im Kapellhause, am Fuße des mit seinem berühmten Thurme zum Himmel aufragenden Münsters, begannen nun die Lehr- und Leidensjahre Haydn's. Zunächst nahm sich Reutter seines Zöglings nicht in der gehörigen Weise an, indem er ihm den Unterricht in der musikalischen Theorie nur lässig gab und bald ganz einschlafen ließ. Der Knabe hatte überdies unter der

ungleichen, harten und selbst bis zur Rohheit gehenden Behandlung dieses Mannes zu leiden, der, nachdem Haydn's Stimme mutirt hatte, einen harmlosen Jugendstreich desselben zum Vorwande nahm, um ihn Abends aus dem Hause zu stoßen und auf die Straße zu setzen. Ohne einen Zehrpfennig in der Tasche durchirrte der arme 17 jährige Jüngling während einer regnerischen Novembernacht des Jahres 1749 die Straßen von Wien, bis ihm gegen Morgen ein selbst in äußerst bedrängten Verhältnissen lebender Bekannter, der arme Tenorist Spangler, eine einstweilige Unterkunft in der Dachkammer anbot, die er mit Weib und Kind bewohnte. Ganz nunmehr auf sich selbst angewiesen, fristete Joseph durch Musikunterricht, mehr aber noch durch sein Mitwirken in Chören und Orchestern, die für ihre bescheidenen Leistungen ein entsprechend geringes Honorar erhielten, ein kümmerliches Dasein. Bei solchen Gelegenheiten wirkte er nicht nur als Geiger in den in Süddeutschland so beliebten Nachtmusiken mit, die Prätorius im 17. Jahrhundert als „Gassaten gehen" bezeichnet und welche heute noch am Niederrhein „Ständchen" genannt werden, sondern hat er wohl auch zuweilen zu Hochzeiten und Kindtaufen mit aufgespielt. Daher finden wir auch mehrere seiner frühesten Compositionen zu solchen Zwecken bestimmt, so z. B. die Instrumentalmusik eines Ständchens, das er und seine Kameraden der hübschen Frau des Komikers Kurz im Herbste 1751 Abends vor ihren Fenstern darbrachten und manches Menuett, das schon damals seinen Weg bis in die Weinhäuser und andere Vergnügungslocale Wiens fand. So wenig diese ersten Versuche schon einen künstlerischen Werth beanspruchen, so haben sie doch, ebenso wie sein Heraufkommen unter dem niederen und oft selbst wandernden Musikantenthum, mit dazu beigetragen, den jungen Haydn frühzeitig mit der Leistungsfähigkeit und den Resultaten des Zusammenwirkens verschiedener Instrumente, sowie mit solchen Weisen vertraut zu machen, die, weil sie aus dem Volke geboren sind, dem Volke gefallen. Auf diese Weise blieb ihm zudem sein die Herzen aller Hörer zwingender Humor, der ihm, der selber ein Kind des Volkes, angeboren war, in seiner ganzen Frische erhalten. Und gerade dieses Dienen von der Pike auf trug auch zum Emporkommen des künftigen Begründers und Beherrschers unseres heutigen Orchesters das Seine mit bei.

Haydn bezog, wahrscheinlich im Jahre 1750, ein armseliges Dachstübchen in dem sogenannten Michaelerhause, in welchem auch der bekannte Operndichter Metastasio wohnte. Zu mittellos und zu schüchtern, um zu einem großen Tonlehrer seine Zuflucht zu nehmen, half sich der Jüngling hier durch Selbstunterricht weiter. Er machte in seiner, nur geringen Schutz gegen Wind und Wetter darbietenden Mansarde, die es ihm gelungen war mit einem wurmzerfressenen Spinnettchen auszustatten, die Bekanntschaft von Philipp Emanuel Bach's Claviersonaten, studirte daselbst Mattheson's „vollkommenen Kapellmeister", sowie Fuxens Gradus ad Parnassum und vervollkommnete seine Fertigkeit auf Streichinstrumenten, welche später (gegen 1762) noch durch seinen lebhaften Freundesverkehr mit Dittersdorf gesteigert ward. Hier oben, den Göttern und den Wolken nahe, scheint auch seine erste Messe (früher fälschlich in das Jahr 1742 versetzt) entstanden zu sein, ein Werkchen, das Haydn, als er es in hohem Alter unter seinen Papieren wiederfand, viel Freude bereitete. Der achtzehnjährige Jüngling vermochte also noch vor dem gereiften und ergrauten Meister zu bestehen, der die Messe sogar noch einer nachträglichen Umarbeitung werth fand. — Die gedrückten Verhältnisse unseres jungen

Tondichters begannen sich ein wenig günstiger zu gestalten, als Metastasio von dem unermüdlichen Fleiß und der Bravheit des armen Musikers erfuhr, der mit ihm in demselben Hause wohnte. Der wohlhabende Italiener, dessen Aufsicht und Erziehung ein Fräulein Martinez anvertraut worden, erwählte Haydn zum Clavierlehrer des damals zehnjährigen Mädchens und gewährte ihm dafür freie Kost*). Er machte ihn zugleich mit dem um diese Zeit in Wien lebenden Porpora bekannt, der der Maitresse des venezianischen Gesandten Correr Gesangsstunden ertheilte und sich dabei Haydn's als eines zuverlässigen Accompagnateurs bediente. Als Correr bald darauf mit seiner Donna in's Bad reiste, mußte Haydn Porpora auch hierhin folgen, wofür derselbe ihm sechs Ducaten monatliches Honorar und freien Tisch an Correr's Officiantentafel ausmachte, ihn im Uebrigen aber zu Bedientendiensten für sich mißbrauchte. Um diese Zeit (ungefähr gegen Ende des Jahres 1751) verschaffte der Komiker Kurz Haydn den Auftrag, eine komische Oper, „Der krumme Teufel", zu componiren, welche unserem Jüngling mit der damals für ihn noch ganz unerhörten Summe von 24 Ducaten honorirt wurde und zwei Aufführungen erlebte. Etwa zwischen 1752 und 1755 übernahm Haydn zuweilen auch die Clavierbegleitung in den Soireen, die der Prinz von Hildburghausen veranstaltete, wo er Gluck und andere namhafte Wiener Tonkünstler kennen lernte. Im Jahre 1755 bestellte Baron von Fürnberg, der auf seinem, in Weinzierl in der Nähe Wiens freundlich gelegenen Landsitz kleine Concerte zu veranstalten pflegte, für die letzteren bei Haydn eine Composition. So schrieb der junge Meister mit etwa 23 Jahren sein erstes Streichquartett, womit er sich einen Namen in der musikliebenden und musikverständigen aristokratischen Gesellschaft von Oesterreichs Hauptstadt zu begründen begann und zugleich den Preis seiner Lectionen allmälig von zwei auf fünf Gulden monatlich steigerte. Eine Zeit lang soll er auch Orgelspieler bei der gräflich Haugwitz'schen Kapelle gewesen sein. Seine erste feste Anstellung erhielt er jedoch erst 1759, in welchem Jahre ihn der Graf Morzin zum Dirigenten seiner Musikkapelle ernannte. Hier componirte er (nach Griesinger und Pohl) auch seine erste in Ddur stehende Sinfonie. Die zerrütteten Vermögensverhältnisse des Grafen Morzin machten jedoch unseres Meisters neuem Engagement schon nach kaum einem Jahr ein Ende.

Mit dem 1761 erfolgenden Eintritt Haydn's in den Dienst der vermögenden und alle Künste, namentlich aber die Musik pflegenden Fürsten Esterhazy eröffnet sich der erste der beiden wichtigsten Abschnitte in unseres Tondichters Erdenwallen. Haydn sollte fast ein ganzes Menschenalter hindurch der Förderer und Leiter des musikalischen Treibens am Hofe dieser kunstliebenden, humanen und erlauchten Familie bleiben, sowie während dieses Zeitraumes drei Generationen: zuerst dem Fürsten Paul Anton (1761), dann dessen Bruder Nikolaus Joseph (1762—1790), hierauf dessen Sohn Anton (1790) und endlich Nikolaus (1794), Enkel von Nikolaus Joseph, seine

---

*) Marianne von Martinez (auch Martines geschrieben) war musikalisch hochbegabt. Im Jahre 1761 ward eine von dem 17jährigen Mädchen componirte Messe in der St. Michaelskirche zu Wien aufgeführt. Sie war ein Liebling Kaiserin Maria Theresia's, und Burney, der sie auch als Sängerin und Clavierspielerin kennen lernte, lobt sie fast ebensosehr wie die uns bekannte Nichte Gluck's.

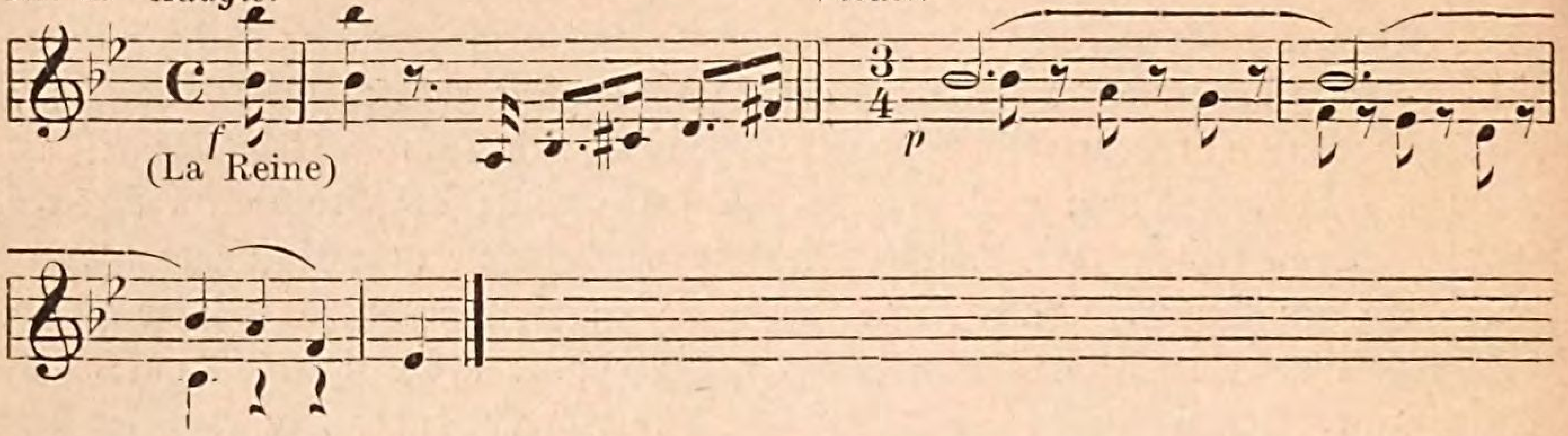
Dienste widmen *). Sein Gehalt stieg hierbei von 400 Gulden jährlich bis zu 700, 1000 und 1400 Gulden (später in eine gleich hohe Pension verwandelt), Summen, die unserem Meister, namentlich bei dem damaligen weit höheren Geldwerthe, sowie in Verbindung mit dem Genusse freier Wohnung und anderer Emolumente, ein, wenn auch anfänglich noch nicht ganz, so doch später völlig sorgloses Dasein sicherten. Für den Tondichter sollte diese äußerlich so vortheilhafte neue Stellung in einem noch höheren Sinne folgenreich werden. Sie gab ihm nicht nur völlige Muße, dem ihm innewohnenden Schaffensdrange zu genügen, stellte ihn nicht nur an die Spitze einer Schaar tüchtiger und ihm meist treu anhängender Musiker, die bloß darauf warteten, ja hauptsächlich dazu da waren, Alles, was seiner Feder entstammte, sofort in Tönen lebendig werden zu lassen, sondern sie verlieh ihm auch durch sein, für jene Tage fast ideal zu nennendes Verhältniß zu seinen Brodherren, durch die meist reizende Natur, von der er sich umgeben sah, sowie auch durch die fast ländliche Ruhe und Stille, welcher er auf den Gütern und in den kleinen, von der fürstlichen Familie bewohnten Städten genoß, jene heiter beschauliche Gemüthsstimmung, aus der in aller Kunst die bedeutendsten Werke hervorgegangen sind.

Kurz vor Antritt seines neuen Postens (im Herbste 1760) hatte Haydn sich mit der ältesten Tochter des Friseurs Keller verheirathet, nachdem deren jüngere Schwester, welcher des jungen Meisters Liebe eigentlich gegolten, es vorgezogen, den Schleier zu nehmen und in's Kloster zu gehen. Der Vater des Mädchens, der sich einen hoffnungsvollen Schwiegersohn nicht entgehen lassen mochte, soll hierauf erst Haydn, auf dessen Gutmüthigkeit bauend, dazu überredet haben, seiner älteren Tochter, obwohl sie unserem Tondichter völlig gleichgültig war, die Hand zu reichen. Unter solchen Umständen war es fast ein Glück für Haydn zu nennen, daß der zanksüchtige, böse und bigotte Charakter seines Weibes gleich im Anfang so stark hervortrat, daß er es aufgab, etwas Besseres von ihr für die Zukunft zu hoffen. Denn wenn sie ihm auch fast vierzig Jahre hindurch das Leben verbitterte, so blieb doch eben darum Haydn's Verhältniß zu ihr ein so resignirtes und nur noch auf eine übernommene Verpflichtung basirtes, daß seine im Reiche der Töne existirende innere Welt, sowie sein ganzes Gemüthsleben davon schließlich nicht mehr berührt wurden, um so weniger, als beide Gatten in den letzten Jahren ein auch äußerlich getrenntes Leben führten.

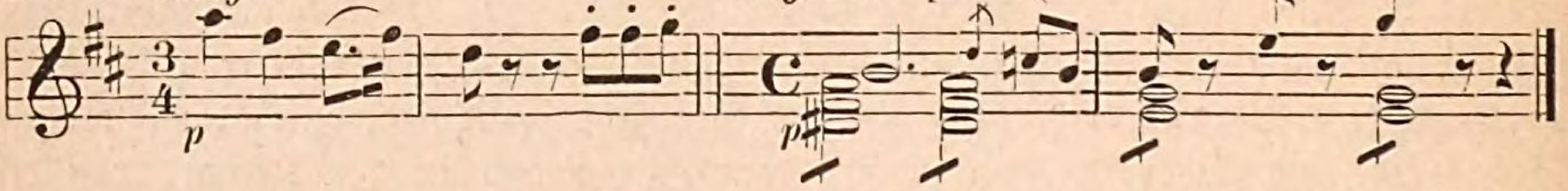
In der Zeit seines Verweilens im Dienste der Fürsten Esterhazy, also von 1761 bis 1790, schuf Haydn schon einen ansehnlichen Theil jener Werke, durch die er sich seinen unsterblichen Namen errungen. In diese Lebensepoche fallen nämlich bereits, (um nur Einiges anzuführen) jene sechs, zu des Meisters reifsten Compositionen gehörenden Werke sinfonischer Gattung, welche Pohl in seinem chronologisch-thematischen Verzeichniß der von Haydn zwischen 1766 und 1790 geschaffenen Tonwerke als die Sinfonien Nr. 55, 56, 58, 60, 61 und 63 aufführt. Es befindet sich darunter auch die bekannte B dur-Sinfonie „La Reine de France“, sowie die in G dur stehende und noch vor England geschriebene „Oxford-Sinfonie“. Die Anfänge der ersten Sätze dieser Sinfonien lauten:

*) Haydn begegnet uns zwar auch noch im Jahre 1795 als fürstlich Esterhazy'scher Kapellmeister; jedoch nur noch mit der Verpflichtung, seine eigenen neuen Compositionen in Eisenstadt zu leiten.

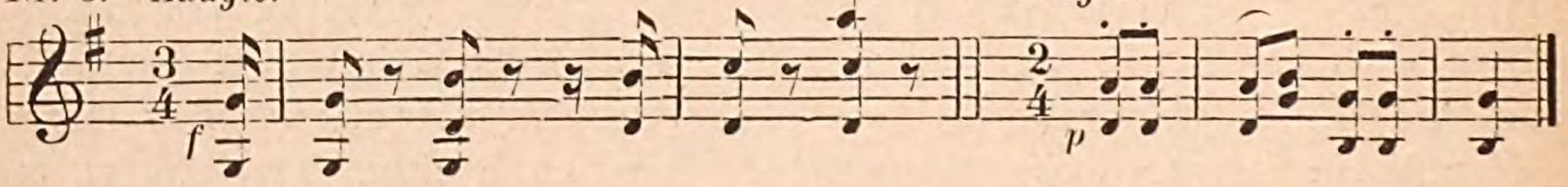
Nr. 1. *Adagio.* *Vivace.*



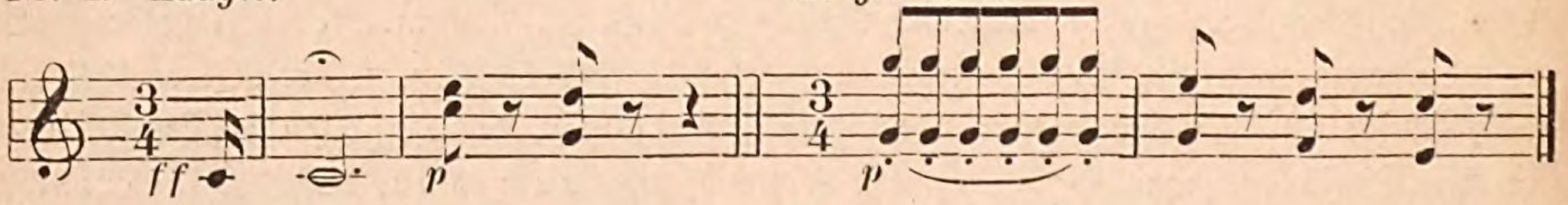
Nr. 2. *Adagio.* *Allegro con spir.*



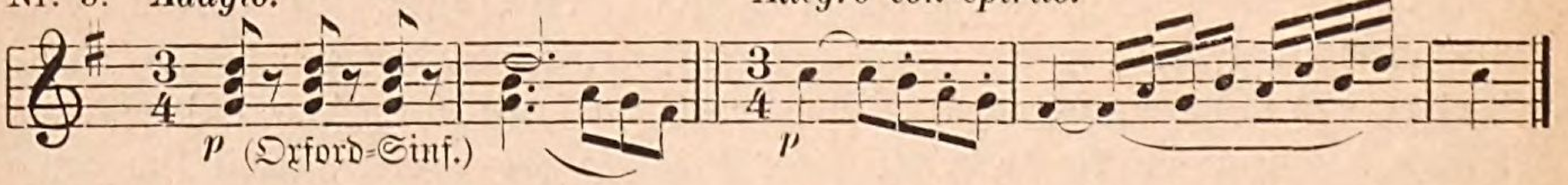
Nr. 3. *Adagio.* *Allegro.*



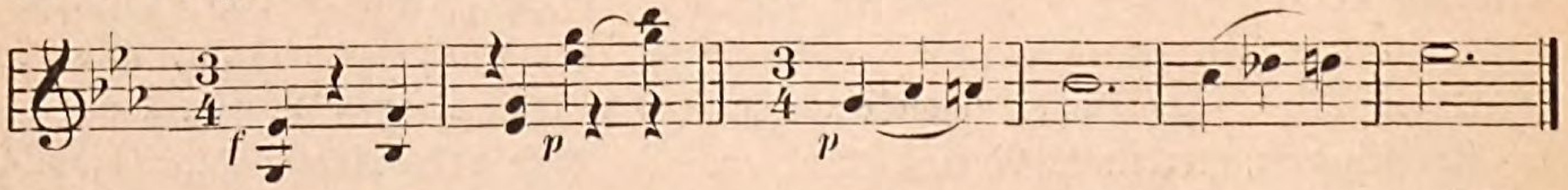
Nr. 4. *Adagio.* *Allegro assai.*



Nr. 5. *Adagio.* *Allegro con spirito.*

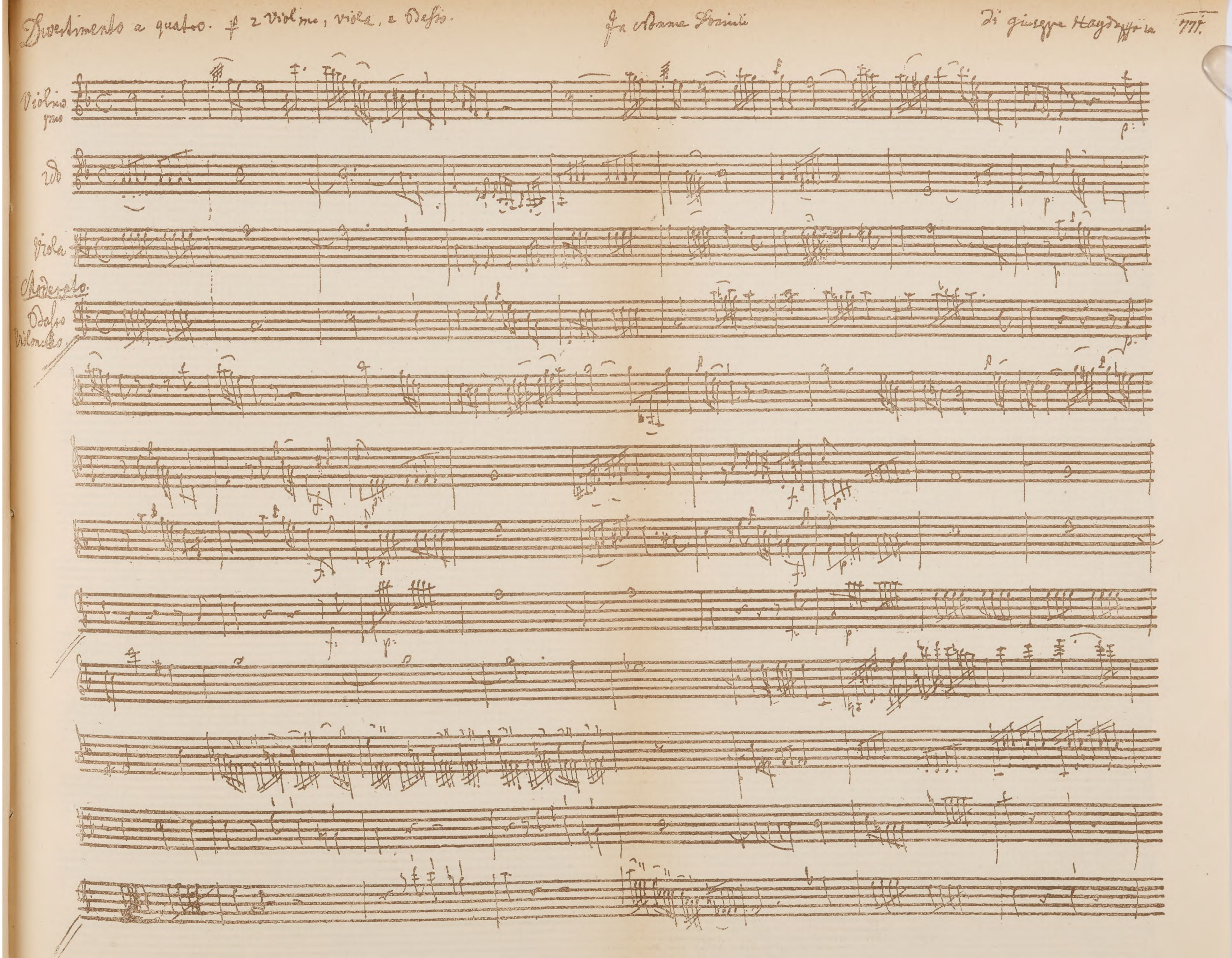


Nr. 6. *Largo.* *Allegro assai.*



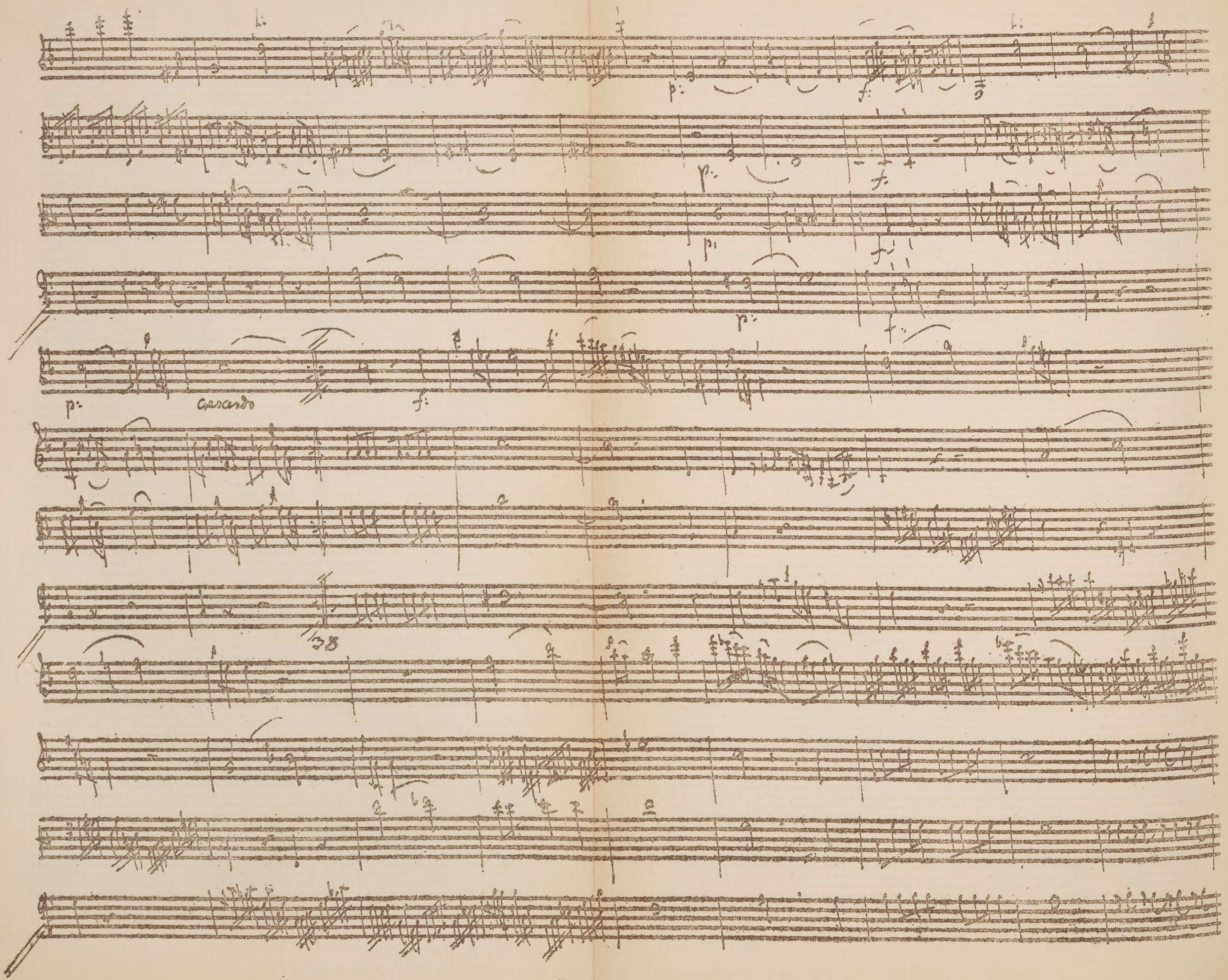
Außer diesen herrlichen Sinfonien fallen in Haydn's Esterhazy-Epoche sein Oratorium „Die sieben Worte Jesu am Kreuze" (componirt 1785), welche Arbeit Haydn wiederholt für eine seiner gelungensten erklärte, sowie unter seinen Kammermusiken jene sechs bedeutenden, von ihm im Jahre 1787 componirten und König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zugeeigneten Streichquartette, welche als Muster der ganzen, von unserem Meister zu ihrem höchsten Leben erweckten und zur reichsten Form ausgestalteten Gattung gelten dürfen.

Die Haydn bei den Esterhazys untergebene Instrumentalkapelle zählte zu Anfang des Jahres 1766 nur 17 Mann; nämlich 6 Geigen (die Bratsche miteinbegriffen), 1 Violoncell, 1 Violon (Contrabaß), 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotts



Aus Haydn's Divertimenti für Streichinstrumente.

Das Originalmanuskript befindet sich im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.


p:
f:
Crescendo
38

und schon 4 Waldhörner. Später stieg die Zahl ihrer Mitglieder bis auf 22 und 24 Personen, mit höchstens je dreifacher Besetzung der ersten und zweiten Geige, 2 Bratschen, 1 Cello, 2 Contrabässen, nach Bedarf auch Trompeten und Pauken, sowie (zwischen 1776 und 78) auch mit Clarinetten. Haydn's Verpflichtungen bestanden nicht nur darin, dieses kleine Orchester täglich, sei es in Proben, sei es in Aufführungen, zu dirigiren, er hatte auch den größten Theil der von demselben zu spielenden Werke selber zu componiren. Damit aber nicht genug, hatte er außerdem allen höheren Musikunterricht zu ertheilen, selber sein Clavier im Orchester zu stimmen, sowie auch das vom Fürsten engagirte Gesangspersonal, aus 3 Discanten, 1 Alt, 3 Tenören und 1 Baß bestehend, zu leiten und wo nöthig weiter auszubilden. Man mag hieraus ersehen, wie sehr Haydn durch seine Stellung in Anspruch genommen ward. Es fehlte ihm jedoch auch nicht an Erholungen, zu welchen für seinen Geschmack auch das Jagen und Fischen gehörte, und während der Winterszeit erhielt er öfter Urlaub nach Wien. Wenn er nun auch in der großen Kaiserstadt wieder in nähere Beziehungen zu hervorragenden Fachgenossen treten und nach seiner unablässigen Dirigententhätigkeit selber wieder einmal Zuhörer sein durfte, so hatte er doch auch in Wien keine absolute Muße, sondern schon wieder Manches für den kommenden Frühling und Sommer vorzubereiten, in welcher Zeit sich in Eisenstadt und Esterhaz die Besuche häuften, darunter, außer manchen Fürsten und Grafen, sogar einmal die Kaiserin Maria Theresia.

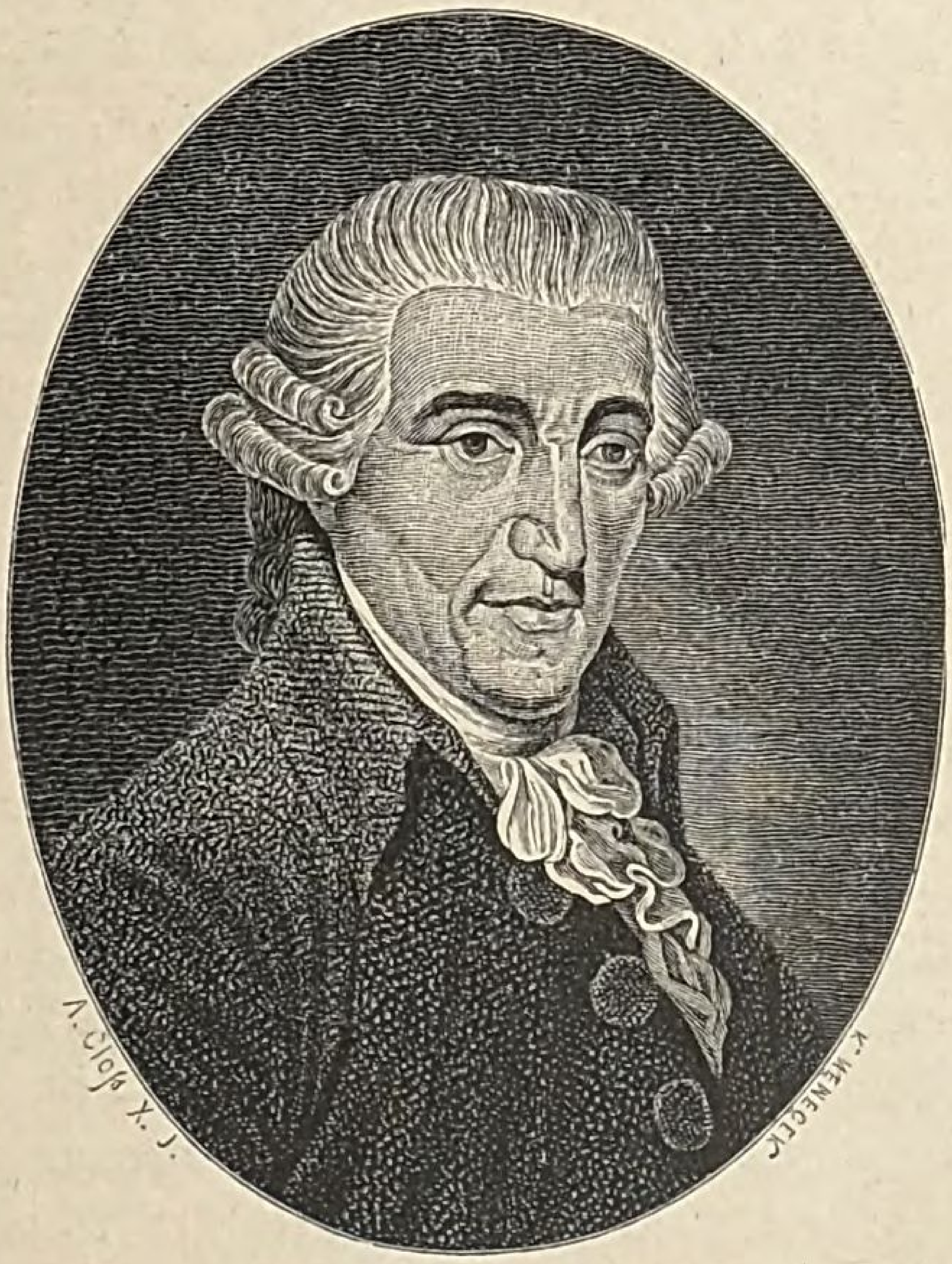


Fig. 239. Joseph Haydn.

Doch sollte dies streng geregelte und in seiner Begrenzung auf einen engen Kreis im Ganzen behagliche und friedliche Dasein Haydn's nicht ewig dauern. Im Jahre 1790, nachdem schon manche seiner Orchesterwerke durch besondere Aufmerksamkeit englischer Tonkünstler auf deutsche Musik ihren Weg nach England gefunden, rissen ihn Anträge des englischen Violinisten und Concertunternehmers Salomon, der ihn für eine Reise nach London zu gewinnen wußte, aus seiner bisherigen Abgeschiedenheit und führten ihn in die große Welt hinaus, womit unser Meister zugleich bei dem zweiten entscheidenden Wendepunkte seines Lebens anlangte. Salomon hatte Haydn für eine Oper 3000 Gulden, sowie für zwanzig Concerte und jede neue von ihm darin dirigirte Composition je 100 Gulden geboten und ließ, um Haydn im Voraus sicher zu stellen, für denselben noch vor dessen Abreise die Summe von 5000 Gulden im Banquierhause des Grafen Fries in Wien deponiren*).

*) Wohl noch genauer und zutreffender giebt Pohl II, 247 an, daß Haydn für eine Oper 300 Pfd. Stlg., für 6 Sinfonien weitere 300 Pfd., 200 Pfd. für das Verlagsrecht der

So trat der fast 59jährige Meister am 15. December 1790 seine Reise nach England an, traf am 2. Januar 1791 in London ein und gab daselbst, nach v. Wurzbach, am 25. Februar des gleichen Jahres, nach Anderen am 11. März sein erstes Concert. Seine Erfolge in der englischen Hauptstadt übertrafen alle Erwartungen; sie waren so groß, daß sie die in London gegen ihn sich bildenden Verschwörungen Mißgünstiger schon im Keime erstickten und auch fernerhin zu völliger Aussichtslosigkeit verurtheilten. Interessant ist es, daß der Prinz von Wales unserem Meister, bei dessen erstem Aufenthalt in England, das Honorar für 26 von diesem dirigirte Hofconcerte schuldig blieb. Haydn beruhigte sich jedoch hierbei nicht, sondern machte sich vielmehr dadurch bezahlt, daß er seine, sich auf 100 Guineen belaufende Rechnung an das englische Parlament einsandte, welches die Schuld des Prinzen bei ihm einlöste. Er schied vom britischen Insellande, nachdem ihn noch vorher die altehrwürdige Universität Oxford durch die nur selten von ihr verliehene Würde eines Doctors der Tonkunst ausgezeichnet hatte und kehrte, außer mit Ruhm und Ehre, auch mit goldenem Lohn beladen nach Wien zurück. — Bei seiner, auf wiederholte Einladung angetretenen zweiten Fahrt nach England langte er am 4. Februar 1794 in London an, woselbst er diesmal volle anderthalb Jahre, nämlich bis zum 15. August 1795 verweilte. Die Auszeichnungen, die ihm von Seiten des Hofes, des großen Publikums und in Privatkreisen zu Theil wurden, übertrafen womöglich noch die Ovationen, durch die man ihn bei seinem ersten Aufenthalt geehrt hatte. — Die künstlerische Ausbeute, welche Haydn's Ausflüge nach England im Gefolge hatten, war eine ungewöhnlich reiche und große. Wir verdanken denselben vor Allem die Entstehung jener seiner 12 reifsten großen Orchesterwerke, die unter dem Namen der „Englischen Sinfonien" einen Weltruhm erlangt haben. Auch eine Oper, „Orfeo", ein Chor, „der Sturm", 6 Streichquartette, 3 Märsche, 24 Menuette, ebensoviele deutsche Tänze, 1 Vocalstück, „Die zehn Gebote Gottes," sowie 230 schottische Gesänge knüpfen ihren Ursprung an seinen Aufenthalt in England*). Als Haydn am 20. August 1795 wieder in Wien anlangte, sah er sich durch die in England verdienten Summen in einen für die damaligen Verhältnisse fast wohlhabenden Mann verwandelt, der es fernerhin nicht mehr nöthig hatte, einen Theil seiner kostbaren Zeit, die er am liebsten völlig seiner schöpferischen Thätigkeit zuwandte, dem Erwerbe zu opfern**). Da ihm überdies außer der Rente, die ihm seine zurückgelegten Honorare trugen, auch sein voller im Dienste der Esterhazy's erworbener Gehalt verblieb, den ihm diese Fürstenfamilie, ohne fernerhin nennenswerthe Ansprüche für sich an ihn zu machen, fortzahlte, so konnte er sich nunmehr mit ungetheilter Kraft der Ausführung der beiden umfangreichsten und bedeutendsten Werke, die ihm die Welt verdankt, zuwenden. Es sind dies, wie allbekannt, die beiden Oratorien: „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", von denen die zuerst genannte am 19. März 1799, die letztere dagegen am 24. April

letzteren, 200 Pfd. für 20 neue in 20 Concerten von ihm zu leitende Compositionen und 200 Pfd. als Garantie für ein Benefice-Concert geboten wurden.

*) 136 schottische Gesänge würde Haydn, falls die Gesammtheit derselben sich, wie v. Wurzbach angiebt, wirklich auf 366 Nummern belaufen, bei anderen Gelegenheiten noch nachcomponirt haben müssen.

**) Betrug doch schon allein der aus Haydn's erstem Aufenthalt in London sich ergebende Reingewinn, wie dies Dies bezeugt, die Summe von 12000 Gulden.

1801 in Wien zu ihren ersten Aufführungen gelangten und sich eines fast beispiellosen Erfolges bei den Bewohnern der österreichischen Hauptstadt erfreuten*). Wenn wir nun auch eben andeuteten, welche günstige äußere Verhältnisse dem großen Tondichter

Fig. 240. Fürst Nikolaus Esterhazy.

den Muth, die Sammlung und die Kraft verliehen, jene beiden herrlichen Werke, die man fast als die beiden Gipfel seines Ruhmes und seiner gesammten schöpferischen

*) Nach einer anderen Version soll die erste Aufführung der Schöpfung schon am 19. Januar stattgefunden haben und diejenige vom 19. März nur die erste Wiederholung des Werkes zu Haydn's Benefice gewesen sein. (M. III a, 133.)

Thätigkeit bezeichnen könnte, noch in seinem hohen Alter zu concipiren und zu vollenden, so dürfen wir doch auch einen guten Theil der Befähigung hierzu auf Rechnung des mächtig gehobenen Selbstgefühls und der inneren Erwärmung setzen, welche die Begeisterung, mit der ihm jenseits des Meeres ein ganzes großes Volk zugejubelt, in seiner Brust hervorgerufen. Nicht nur seine Landsleute hatten durch England erst Kunde davon erhalten, welch' ein großer Mann unter ihnen wohne, nicht allein Kaiser Joseph II. soll damals gesagt haben, das Ausland habe ihn erst vergewissert, „welch ein Tonheros Bürger seiner Staaten sei", sondern auch der grundbescheidene Haydn selbst, dessen ganze Welt bis dahin ein abgeschiedener Winkel Niederösterreichs gebildet, hatte nunmehr erst erfahren, welcher Wirkungen auf große Kreise er fähig sei, wie uns dies namentlich die Mittheilung seiner Aeußerung: „Ich bin erst von England aus in Deutschland berühmt geworden" bezeugt*). — Dem Jahre 1797 verdankt des Meisters weltbekanntes Lied: „Gott erhalte Franz den Kaiser", das seitdem österreichische Volkshymne geworden ist und das von ihm auch zum Thema der Variationen des Andantes eines seiner schönsten Quartette benutzt ward, seine Entstehung. Mit dem sich immer weiter verbreitenden Ruhme des wunderbaren Greises wuchsen auch und vermehrten sich die ihm von seiner Mitwelt gespendeten Ehren. Die Akademie der Künste und Wissenschaften zu Stockholm ernannte ihn 1798, diejenige von Amsterdam 1801 zu ihrem Mitgliede; gleiche Ehrendiplome übersandten ihm unter dem 5. Nivose und dem 7. Messidor der Jahre X und XIII das Institut national des sciences et des arts und das Conservatoire de Musique zu Paris. Dort ließen auch die Künstler der großen Oper eine goldene Medaille auf ihn schlagen, die sie ihm mit einem schmeichelhaften Schreiben übersandten. Dasselbe geschah im Jahre 1808 durch die philharmonische Gesellschaft zu Petersburg. Noch größere Auszeichnungen aber sollten ihm im Vaterlande zu Theil werden. Der Wiener Magistrat verlieh ihm 1803, in Anerkennung der durch seine Concerte zum Besten der Armen der Hauptstadt gewonnenen beträchtlichen Summen, nicht nur die große goldene Bürgermedaille, sondern ernannte ihn im folgenden Jahre auch zu Wiens Ehrenbürger und am 27. März 1808 erlebte der bejahrte Meister eine Apotheose, wie sie nur wenigen Künstlern durch ihre Mitwelt zu Theil geworden. Als man ihn nämlich an diesem Tage, bei einer, zur Vorfeier seines 76sten Geburtstages durch den Adel und die Kunstfreunde Wiens veranstalteten und von Salieri dirigirten Aufführung der „Schöpfung", in einer Sänfte in den Saal trug, welcher Fürsten und vornehme Herren, sowie Künstler gleich Beethoven und Hummel das Geleit gaben, erhoben sich alle Anwesenden voll Ehrfurcht, und da die Damen fürchteten, der große Raum dürfe für den silberhaarigen Greis zu kühl sein, so war kein türkischer Shawl und keine Spitze zu kostbar, um ihm die Füße damit zu bedecken. Bei dieser Gelegenheit soll Haydn, als das berühmte „Und es ward Licht" ertönte, ausgerufen haben: „Nicht ich, ein Höherer hat das gemacht". Schon im folgenden Jahre, während des Eindringens der Franzosen in Wien, schied Haydn aus diesem Leben. Mehrere plötzlich in der Nähe des ihm gehörenden Hauses fallende Kanonenschläge

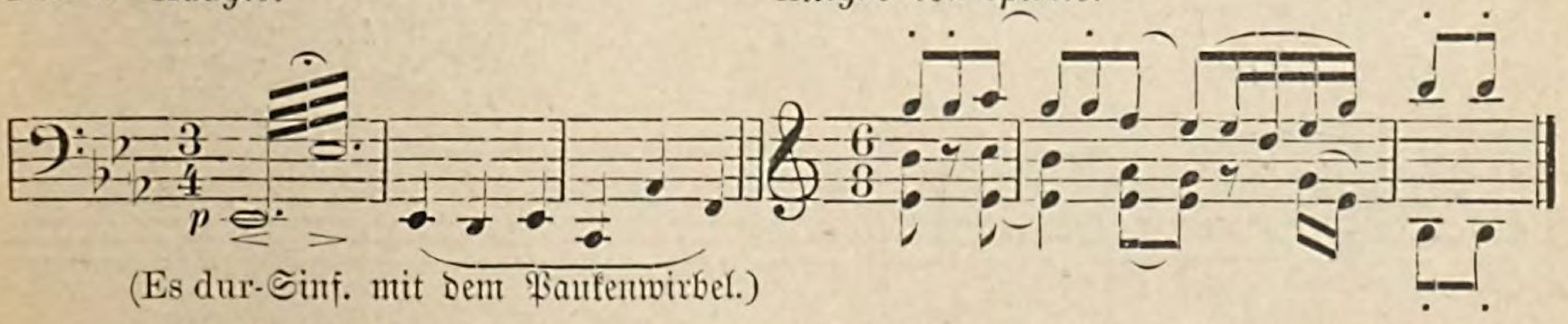
*) Pohl (II, 68 und 69, sowie 174—182) thut freilich dar, daß Haydn schon vorher kein ganz unberühmter Mann gewesen und auch v. Wurzbach nennt die Haydn'sche Aeußerung übertrieben bescheiden.

sollen, durch den Schrecken, den sie ihm verursachten, seinen am 31. Mai 1809 erfolgten Tod beschleunigt haben.

Unter den Tondichtungen Haydn's, als des Vaters der Sinfonie in der Gestalt, in welcher wir sie heute besitzen, müssen seine sinfonischen Werke unser Interesse in erster Reihe in Anspruch nehmen. Haydn soll, nach einer Mittheilung von Wurzbach, im Ganzen 118 Sinfonien geschrieben haben. Wir glauben jedoch, daß uns Pohl, in dem noch nicht erschienenen dritten Bande seines trefflichen Werkes über unseren Meister, eine noch größere Zahl von Werken dieser Gattung nachzuweisen im Stande sein wird; um so mehr, als Franz Wüllner, der es sich seit Jahren angelegen sein läßt, alle Haydn'schen Sinfonien zusammenzustellen, von deren Existenz er durch Druckwerke, Bibliotheken oder auf privatem Wege Kunde erhalten, hierbei schon bis zur 157. Sinfonie gekommen ist. In dieser, für Werke solchen Umfanges ungeheuren Zahl dürften jedoch nur etwa 18 Sinfonien so reif und herrlich sein, daß wir sie bezüglich der Tiefe und Bedeutung ihres Ideengehaltes, sowie hinsichtlich ihrer hochentwickelten Form Beethoven's Sinfonien und den reifsten Mozart'schen entweder als ganz, oder doch nahezu ebenbürtige an die Seite zu stellen vermögen. Dies schmälert in keiner Weise den Ruhm unseres Großmeisters; bedurfte er doch, der den musikalischen Dualismus, auf welchen der moderne Sinfonien- und Sonatenstil ruht, erst aus seiner früher lediglich nur äußerlichen Andeutung zu einer inneren Wahrheit entwickelte und die daraus sich ergebenden Consequenzen sowohl in idealer als formaler Beziehung durchführte, einer weit längeren Zeit und Arbeit, sowie einer weit größeren Reihe von Versuchen, um das seiner Seele vorschwebende Ideal zu verwirklichen, als ein Mozart und Beethoven, die, auf diesem Gebiete seine Schüler werdend, das von ihm in langjährigem Streben Aufgebaute fertig vorfanden und daher einfach nur zu adoptiren oder höchstens im Einzelnen und Nebensächlichen noch auszubauen und zu vollenden brauchten. Halten wir dies fest, so erscheint es immer noch wahrhaft imponirend, daß wir Haydn zum wenigsten 18 unsterbliche Schöpfungen im Gebiete der Sinfonie verdanken, d. h. eine Zahl von Meisterwerken dieser Gattung, die die Gesammtsumme der sowohl von Beethoven als von Mozart geschaffenen classischen Sinfonien in sich vereint, da wir von Beethoven bekanntlich ja nur 9 Sinfonien besitzen und auch unter den Mozart'schen nur 9 existiren, die den bezeichneten 18 Sinfonien Haydn's an Werth ganz gleich zu stellen wären.

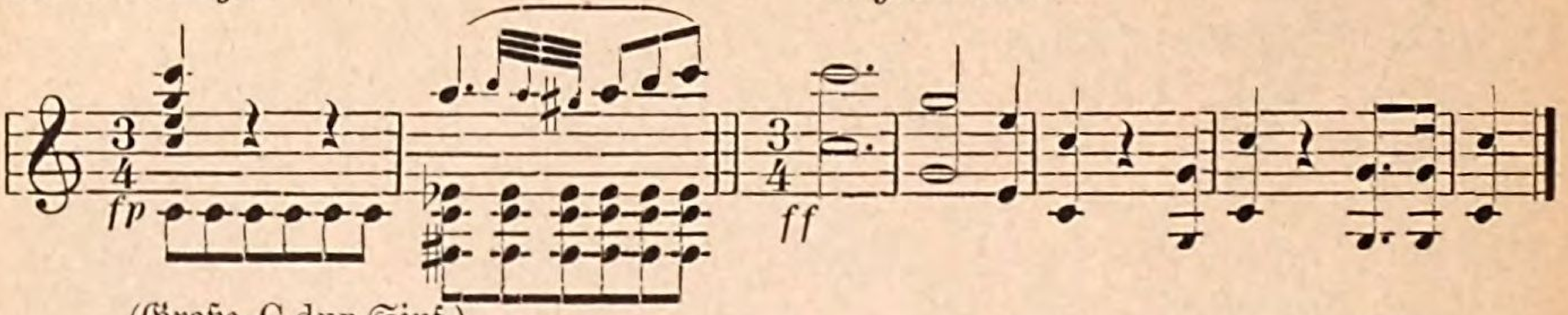
Von jenen 18 großen Haydn'schen Sinfonien nun machten wir bereits 6, d. h. die bedeutendsten unter allen bis 1790 geschaffenen, durch ihre Anfänge näher kenntlich. Die Eingänge der zwölf später componirten reifsten Haydn'schen Sinfonien, die in ihrer Totalität oder doch zu ihrem weitaus größten Theil identisch mit den berühmten englischen Sinfonien unseres Großmeisters sein dürften, lauten:

Nr. 7. *Adagio.* *Allegro con spirito.*



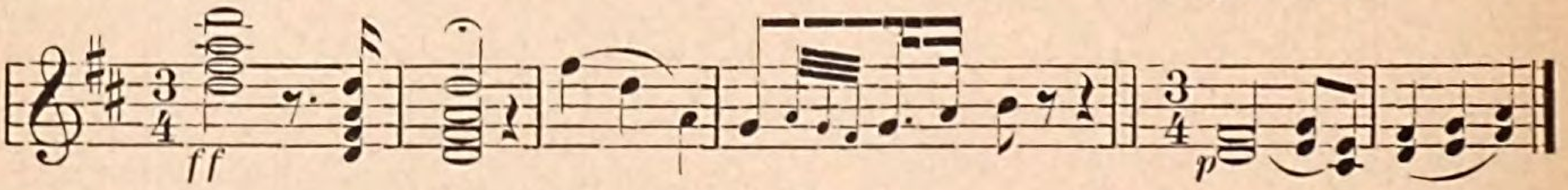
(Es dur-Sinf. mit dem Paukenwirbel.)

Nr. 8. *Adagio.* *Allegro vivace.*

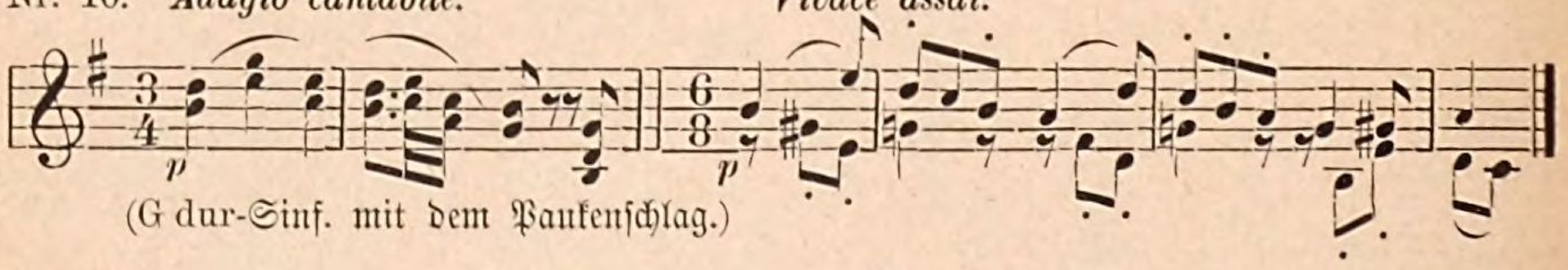


(Große C dur-Sinf.)

Nr. 9. *Adagio.* *Allegro assai.*

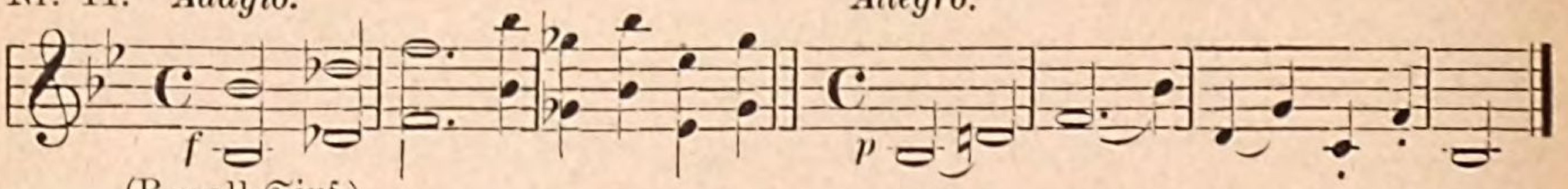


Nr. 10. *Adagio cantabile.* *Vivace assai.*



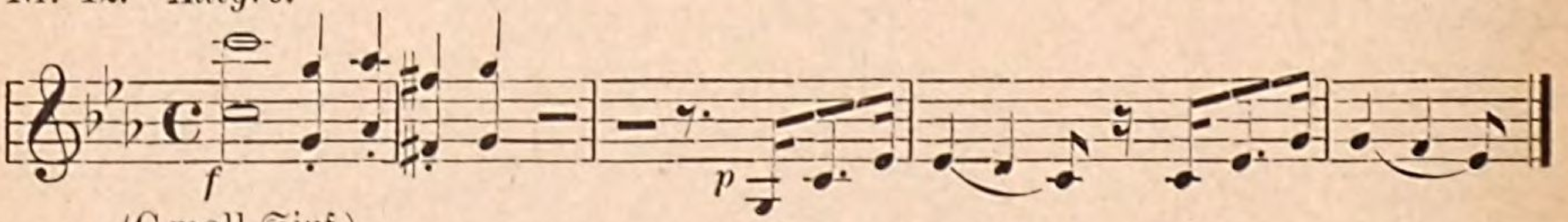
(G dur-Sinf. mit dem Paukenschlag.)

Nr. 11. *Adagio.* *Allegro.*



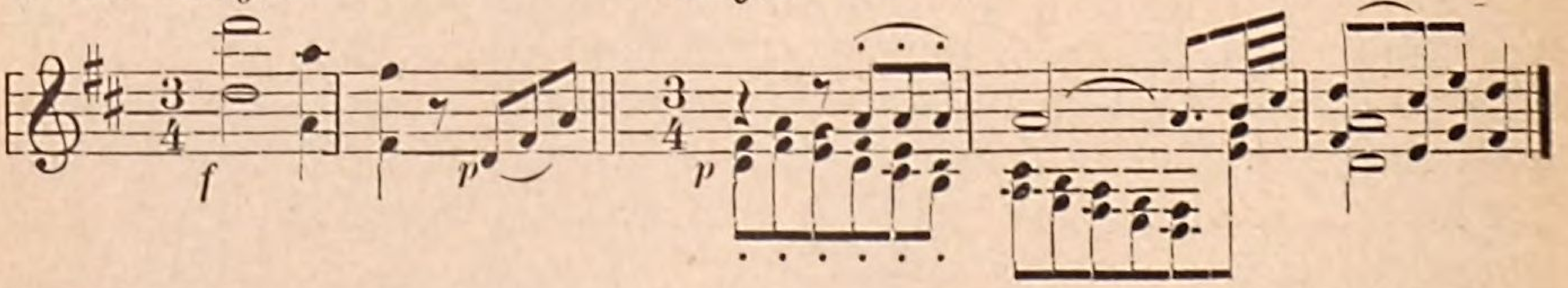
(B moll-Sinf.)

Nr. 12. *Allegro.*

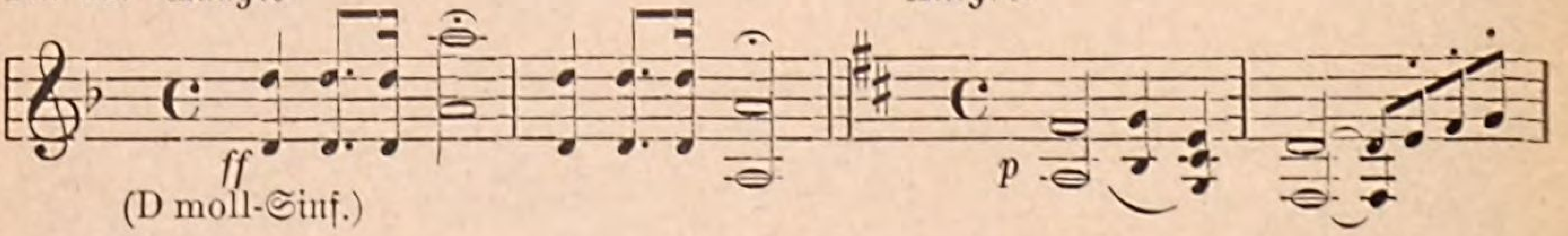


(C moll-Sinf.)

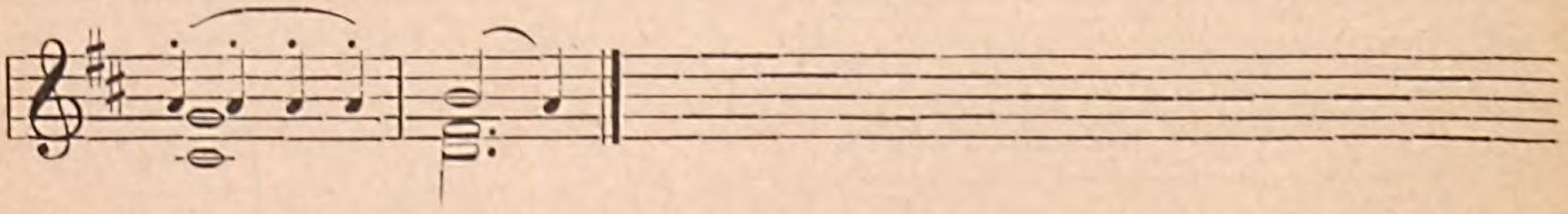
Nr. 13. *Adagio.* *Allegro.*



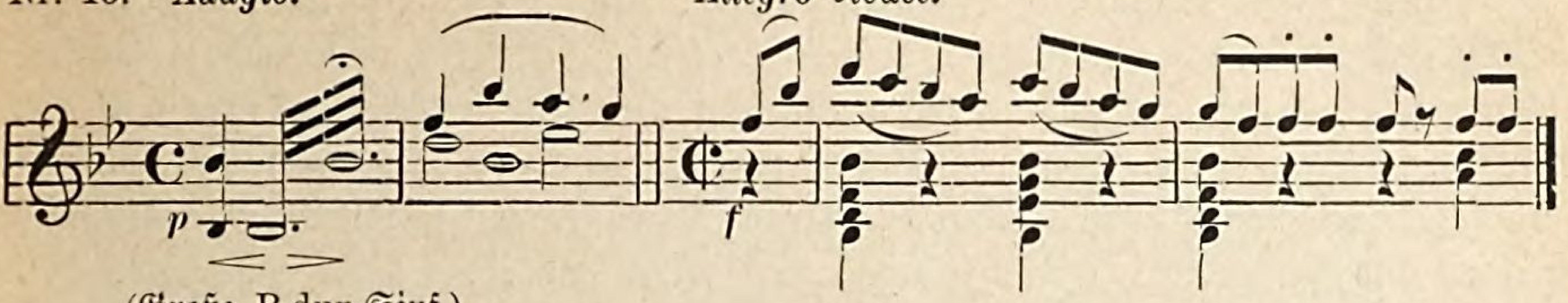
Nr. 14. *Adagio.* *Allegro.*



(D moll-Sinf.)

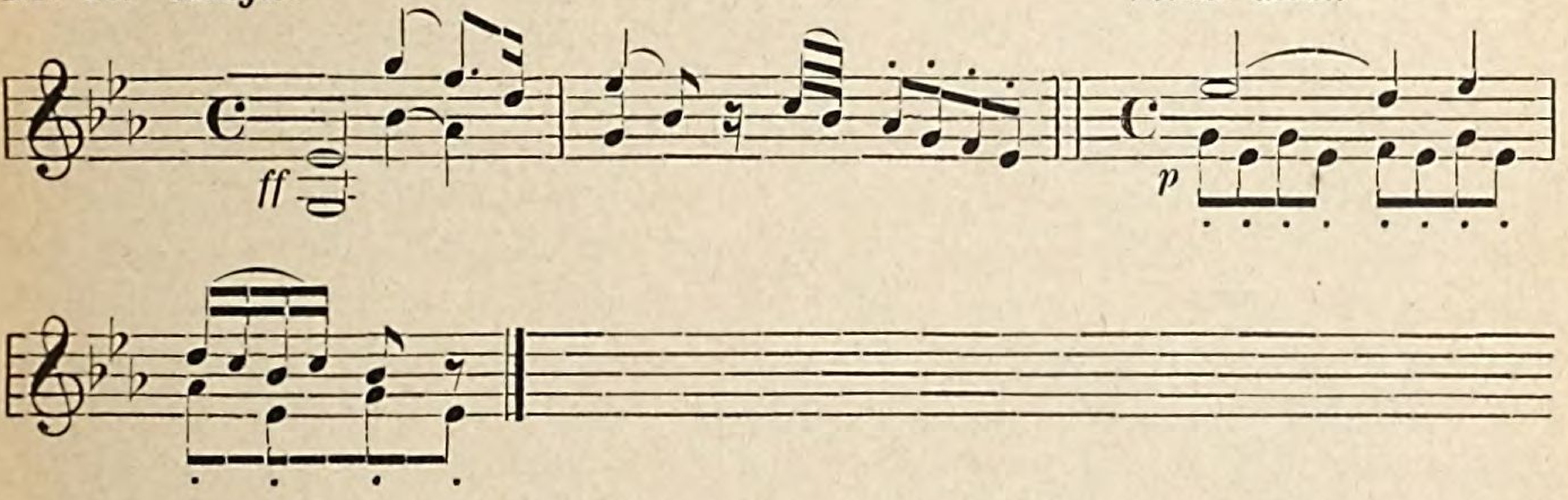


Nr. 15. *Adagio.* *Allegro vivace.*

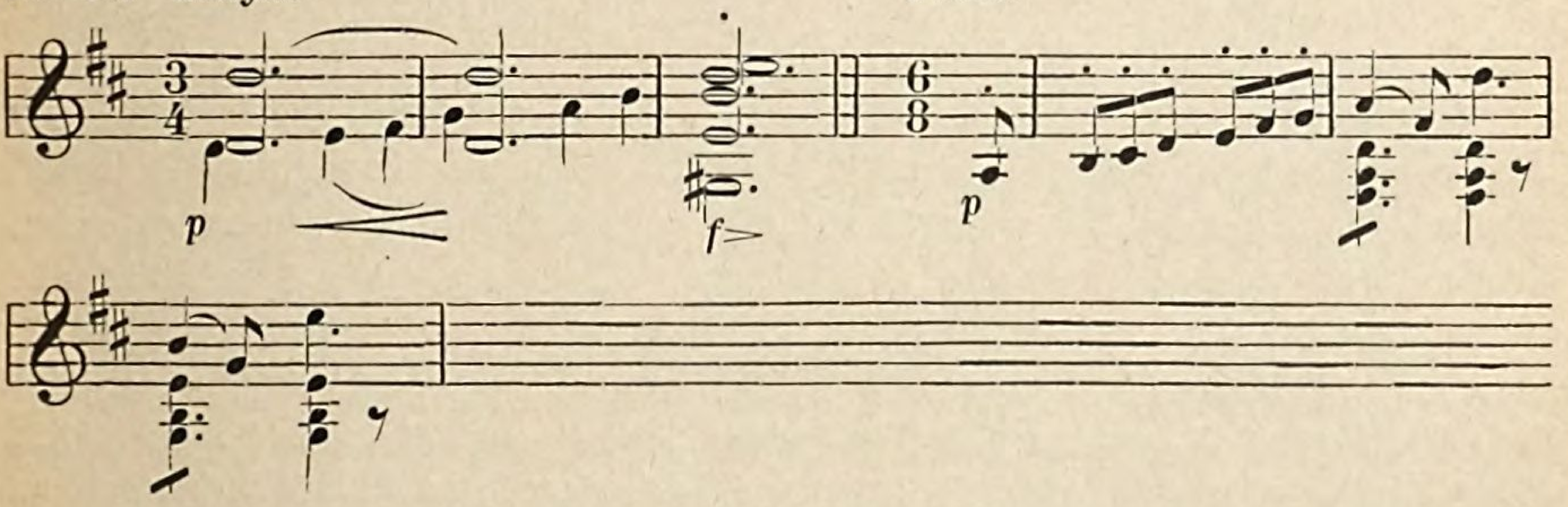


(Große B dur-Sinf.)

Nr. 16. *Adagio.* *Vivace assai.*

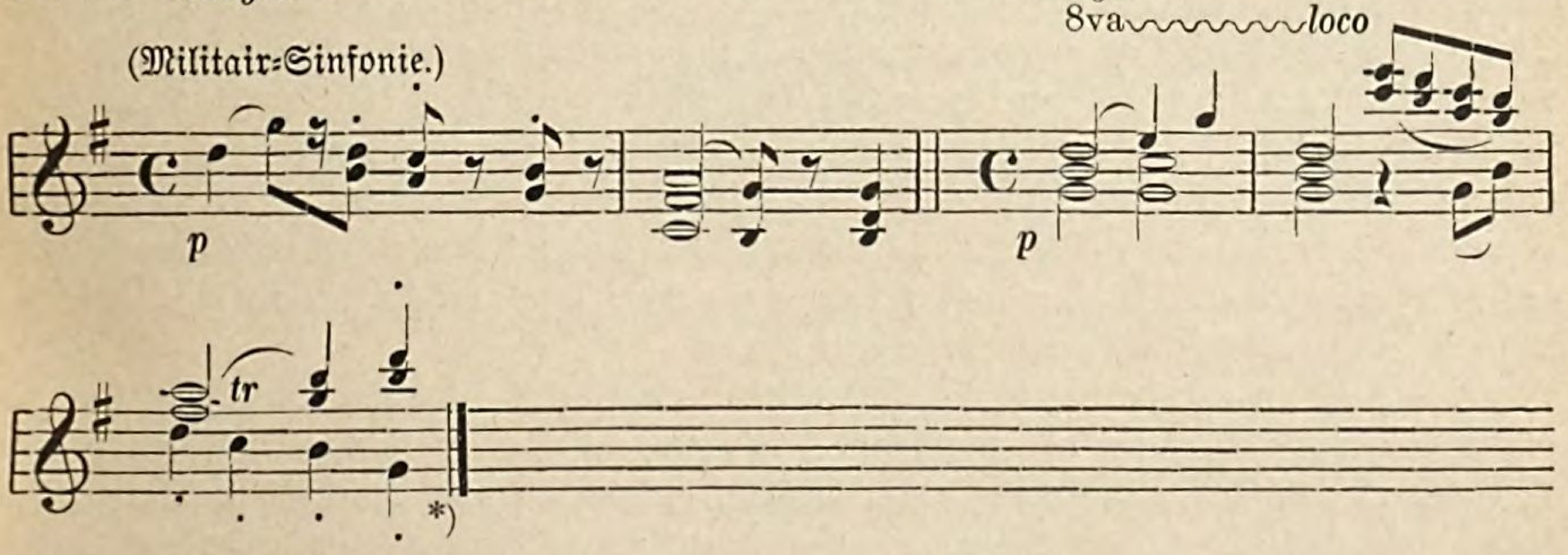


Nr. 17. *Adagio.* *Presto.*



Nr. 18. *Adagio.* *Allegro.*

(Militair-Sinfonie.)

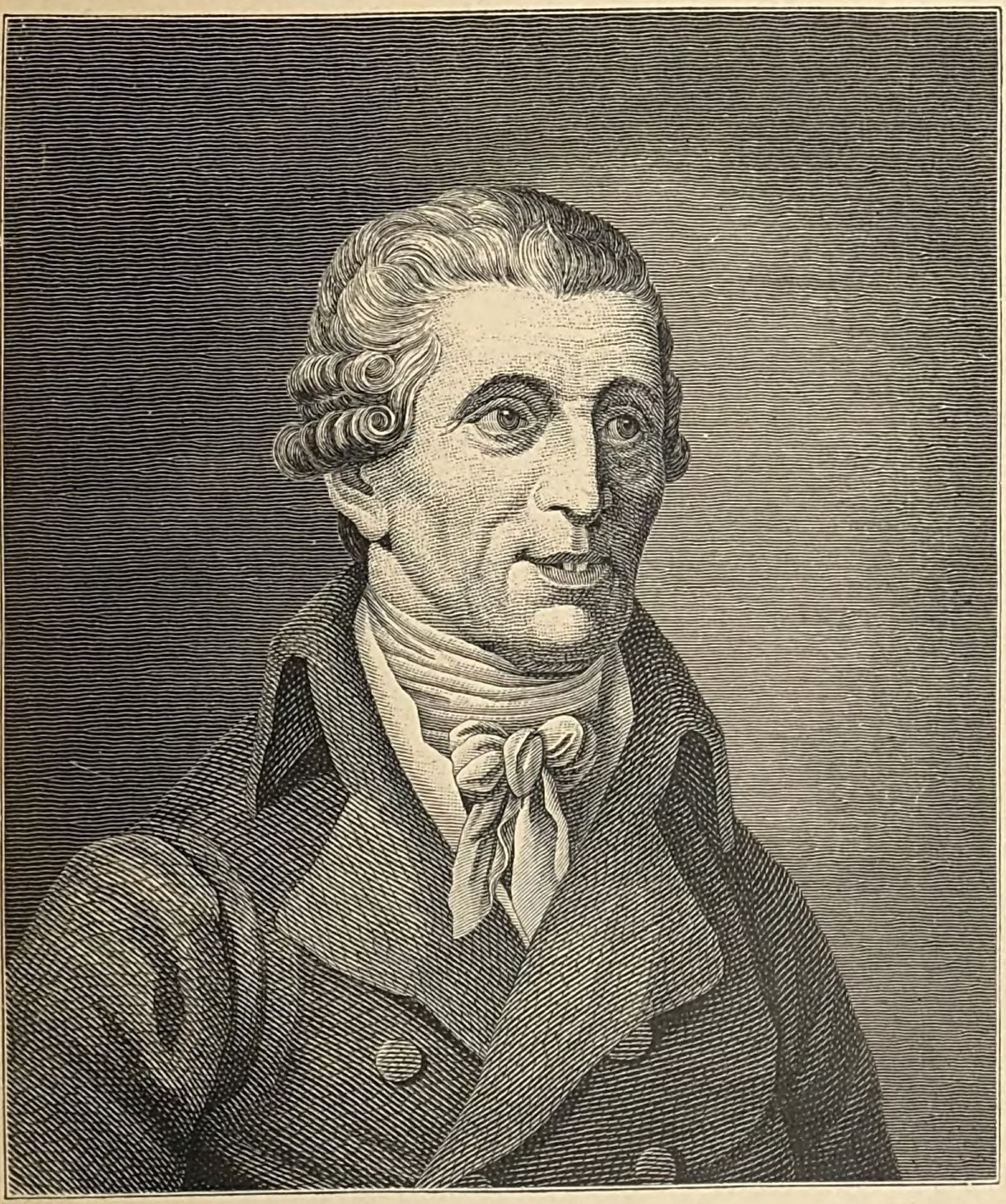


*) Ich ersehe aus dem mir nachträglich zu Gesichte kommenden Schriftchen von Th. G. von Karajan „J. Haydn in London 1791 und 1792" (Wien 1861), daß die oben von mir als englische Sinfonien bezeichneten sinfonischen Werke des Meisters, (bis auf eine einzige Ausnahme in deren Reihenfolge) vollständig mit einem älteren Londoner Verlags-kataloge über „Haydn's 12 Grand Symphonies, composed for Salomon's Concerts 1791

Werfen wir zunächst einen flüchtigen Blick auf die erste derselben, die wir, mit fortlaufender Nummer, hier als Nr. 7 bezeichneten. Dieselbe wird nach ihrem Anfang gewöhnlich die große Es dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel genannt und ihre Partitur enthält, außer den Hörnern und dem gewöhnlichen Holzbläserchor Haydn's, auch Clarinetten, sowie Pauken und Trompeten. Einer großempfundenen geheimnißvollen und spannenden Adagio-Introduction folgt hier ein leichter geschürztes aber darum nicht minder geniales Allegro con spirito im $^{6}/_{8}$ Tact, dessen graziöser Mittelsatz gleich einer Aufforderung zum Tanz und zur Feier der Jugend und des Lenzes wirkt. In der sich anschließenden Durchführung des in Rede stehenden Satzes überrascht uns jenes wunderbare Spielen mit den beiden, den Dualismus des sinfonischen Stils repräsentirenden Hauptthemen (sei es in deren Urgestalt oder mit Theilen derselben, sei es in ihrem Gegensatz oder in ihrer Annäherung und Verschränkung), welches uns Haydn's Genialität von ihrer eigenthümlichsten Seite zeigt und das sich hier noch durch eine geistvolle Einmischung des Introductionsmotivs steigert. Es ist jene Compositionsweise Haydn's, von welcher Pohl ebenso tief als wahr sagt: daß sich dabei dem heiter begonnenen Satze spielend die sonst so gefürchtete strenge Schreibweise zugeselle, während sich der Bau des Stückes immer kunstvoller gestalte, bis der arglose Zuhörer endlich gewahre, wohin ihn die kundige Hand führe und an des Dichters Ausspruch gemahnt werde: „Ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will." — Der zweite Satz, ein an ein Tempo di marcia mahnendes Andante, bildet zusammengehalten mit dem marschähnlichen zweiten Satze von Haydn's „Militär-Sinfonie" das köstliche Material, aus welchem Beethoven später zum Theil den Trauermarsch seiner „Eroica" entwickelt hat *). Das sich dem Andante anschließende, ebenso launige als geschmackvolle

and 1792" übereinstimmen. Es ergiebt sich hieraus zugleich, daß Haydn seine „Oxford-Sinfonie", die man in Deutschland bisher allgemein für eine der englischen Sinfonien hielt, nicht mit zu den für das Land der Britten von ihm componirten Werken dieser Gattung zählte, obwohl sie ihn zu Aufführungen daselbst dorthin begleitete. Man kommt übrigens in starke Versuchung, den 18 in diesem Capitel durch Notenbeispiele bezeichneten trefflichsten Sinfonien Haydn's noch einige weitere anzureihen, namentlich die sehr viel Bedeutendes enthaltende „Abschieds-Sinfonie" in Fis moll (im Pohl'schen Verzeichniß als Nr. 11 angeführt), ferner die reizende D dur-Sinfonie „La Chasse" mit ihrem bezaubernden Finale (Pohl Nr. 40), nicht weniger eine A dur-Sinfonie mit einem tiefempfundenen Adagio (Pohl Nr. 57), sowie endlich eine D dur-Sinfonie (Pohl Nr. 26), wodurch die Zahl der bemerkenswerthen unter den vor 1790 geschriebenen Sinfonien auf 10, die Gesammtzahl aber der des Ruhmes unseres Meisters würdigen Sinfonien auf 22 steigen würde.

*) Eine nähere Darlegung dieser Behauptung verbietet an dieser Stelle der Raum. Ich will hier nur auf die, in dem Andante, respective Adagio der Es dur-Sinfonien beider Tonheroen von ihnen vorgenommene Gegenüberstellung eines tiefernsten marschähnlichen C moll-Satzes und eines, über dessen Stimmung triumphirend emporsteigenden und beiderseits durch Trompeten, Hörner und Pauken noch glänzender hervorgehobenen C dur-Satzes verweisen. Nicht weniger auf das dicht vor dem Schluß der bezeichneten Sinfoniesätze beiderseits nach einem großen Forte erfolgende sich Zurückziehen auf eine einzige, gestoßen im Pianissimo ertönende Geigenstimme, sowie — mit Bezug auf das Andante der „Militär-Sinfonie" — auf das, in der Coda, sowohl bei Haydn als bei Beethoven, nach einem Pianissimo und einer Generalpause einfallende ungeheuere As dur im Fortissimo, wobei, gleichviel ob die Triolen bei



Joseph Haydn

geb. 1. April 1732 zu Rohrau, gest. 31. Mai 1809 zu Wien.

(Nach einem Stiche von F. Müller.)

Menuett ist eine der Mustercompositionen dieser besonderen, durch Haydn bis zum Gipfel ihrer künstlerischen Idealität gesteigerten Gattung von Sinfoniesätzen. Sein zweiter Theil, sowie sein geniales Trio vereinigen mit der darin sich aussprechenden Jovialität, ohne aus dieser, als aus der Grundstimmung des Ganzen herauszugehen, eine hohe Noblesse und die feinsinnigste Durchführung, die ebensowohl durch wirkungsvolle Imitation, als durch geistreiches Weiterspinnen der Motive bewirkt wird. Nach einer Anhörung des darauf folgenden Finale sagte mir ein längst dahin geschiedener, tief musikalischer, wenn auch nicht zu den Tonkünstlern zählender Freund, der diesen, aus schlichten Anfängen sich zu reichster, kunstvollster Gliederung und wie nach ewigen Gesetzen entwickelten Tonsatz anstaunte, weil er die darin vollzogene Vermählung einer ewigen Idee mit der ihr gemäßen unvergänglichen Form instinktiv empfand: „Wer dies hört und nicht an Unsterblichkeit glaubt, dem ist nicht zu helfen! Denn wie — muß er sich fragen — könnte ein Mensch, aus dessen Geist ein so vollkommenes Wundergebild, welches alles Zufällige (das immer auch das dem Zufall Dahingegebene ist) ausschließt und eben darum der Zeiten Ansturm trotzt, jemals für seine Person, die denn doch noch etwas mehr ist als das einzelne aus ihr geborene Werk, vergehen? Wer in dieser Weise einer Berührung mit dem Ewigen werth geachtet worden, der ist selber ewig!" Wir aber fügen dem hinzu, daß Haydn hier mit den drei sich wiederholenden Vierteltönen, mit denen sein Hauptmotiv beginnt, (obwohl dieses selber wiederum nur als Contrapunkt zu dem ihm vorausgehenden viertaktigen Hornsätzchen verwandt wird) ein nicht weniger wundersames, geniales und den Hörer fortreißendes Spiel treibt, als Beethoven mit seinem, dem Haydn'schen verwandten Viertöne-Motiv, welches das erste Allegro seiner C moll-Sinfonie eröffnet und aus dem er in gleich genialer Weise, wie dies vor ihm Haydn gethan, den ganzen Satz entwickelt.

Es ist uns verwehrt, über die 17 anderen reifsten Sinfonien Haydn's ähnliche, wenn auch nur gleich kurze und allgemeine Andeutungen zu geben, wie wir sie uns oben über die große Es dur-Sinfonie gestatteten. Wir können hier nur auf die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit des Charakters jener übrigen Sinfonien

---

Haydn schon im Voraus in den Trompeten, bei Beethoven aber erst nach Einsatz der Bässe eintreten, im Ganzen doch nahezu die gleichen Stimmungen im Gemüthe des Hörers hervorgerufen werden, und zwar umsomehr, als auch der grell leuchtende heroische Klang der Blechbläser über dem, unter ihnen in tiefen dunkelen Lagen wogenden Streichorchester beiderseits in nahe verwandter Weise wirkt. Weitere Hindeutungen, z. B. auf verwandte Melodieführung, übereinstimmende Modulationen u. s. w., sowie darauf, wie selbstständig und neu Beethoven trotzdem an die ihm gewordenen Anregungen anknüpft, bleiben uns hier versagt; wir dürfen aber wohl auch schon von den wenigen gegebenen Fingerzeigen sagen: Sapienti sat. Im Uebrigen darf man sich wahrlich nicht darüber wundern, daß Haydn auf Beethoven, der bekanntlich eine Zeit lang sein Schüler gewesen, später aber noch weit mehr sein Jünger im Geiste geworden, solche und ähnliche Wirkungen gehabt; um so weniger, als sich der Schöpfer der Missa solennis und der neunten Sinfonie, selbst noch nach Vollendung dieser Riesenwerke, mit höchster Bewunderung über seinen großen Vorgänger geäußert. Sollte man es seltsam finden, daß auf Beethoven Elemente verschiedener Tonsätze von Haydn bei Concipirung seines Eroica-Trauermarsches eingewirkt, so verweisen wir auf die Biene, die aus der Mischung der Säfte verschiedener Blumen den köstlichsten Honig bereitet.

hinweisen, durch welche eine jede derselben als ein musikalisches Individuum für sich, sowie als ein besonderes Erlebniß im Geiste des Tondichters sich darstellt, und zwar in dem Grade, daß Personen, die nur 5 oder 6 dieser Haydn'schen Sinfonien kennen, sich von dem Reichthum und der besonderen Eigenthümlichkeit der zwölf übrigen keine Vorstellung zu machen im Stande sind. Sämmtliche hier inbegriffene Sinfonien aber gehören zu dem, in geringerem oder weiterem Umfange existirenden festen Bestand der Repertoire der classischen Orchester der ganzen civilisirten Welt und wirken durch ihre Tiefe, ihre Genialität und ihren kunstvollen Aufbau ebensosehr auf den Musiker und Kenner, als durch ihre Anmuth, ihren Humor, ihren melodischen Reiz, ihre häufig elektrisirende Rhythmik und die einfache Wahrheit ihres Ausdrucks auf den Dilettanten und auf das Volk. Erlebte es doch der Autor in einem der überfüllten und Jahrzehnte hindurch zu Berlin bestehenden populären Liebig'schen Sinfonieconcerte, in denen Gevatter Schneider und Handschuhmacher neben dem Künstler, Gelehrten und Offizier — der schlichte Maurergeselle neben dem Studenten gespannt lauschend ihren Platz behaupteten, daß das Finale der kleinen noch vor 1790 geschriebenen G dur-Sinfonie (von uns in diesem Capitel als Nr. 3 bezeichnet), die Menge geradezu hinriß, und zwar eben vorzugsweise die Vertreter des eigentlichen Volkes, so daß jenes Stück dreimal hinter einander unter allgemeinem Jubel wiederholt werden mußte. So wirkt Haydn, sei es im Großen, sei es im Kleinen, in der Gegenwart, so wirkte er vor 100 Jahren und so wird er in alle Zukunft wirken.

Die 18 reifsten Haydn'schen Sinfonien sind, da für dieselben keine bestimmte, allgemein anerkannte Nummerirung, wie für die Beethoven'schen besteht und gewisse Tonarten (z. B. D dur, Es dur, G dur) sich 3, 4 oder 5 mal unter ihnen wiederholen, weit schwerer durch eine kurze Bezeichnung von einander zu unterscheiden, als die Sinfonien Beethoven's oder die reifsten Sinfonien Mozart's. Bei Haydn kommen uns höchstens gewisse Beinamen zu Hilfe, die sich im Laufe der Zeiten für bestimmte Sinfonien, sei es durch den Meister selbst, sei es unter den Musikern und im Publikum gebildet haben. Einen ähnlichen erhielt auch die große, „Jupiter" genannte C dur-Sinfonie Mozart's, während Beethoven zwei seiner Sinfonien, die Eroica und die Pastorale, selber bereits in solcher Weise taufte. Unter den bedeutendsten Haydn'schen Werken gleicher Gattung dürften nur die „La reine" genannte B dur-Sinfonie, sowie die in G dur stehende „Sinfonie militaire" ihre Namen von Haydn selber erhalten haben. Zu den durch Tradition entstandenen Namen dagegen dürften darunter „die Es dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel", „die G dur-Sinfonie mit dem Paukenschlag" (mitunter auch „La Surprise" genannt) und die „Oxford-Sinfonie" gehören. — Auch unter noch früheren, als diesen Sinfonien, begegnen wir ähnlichen Bezeichnungen. Es sind diejenigen, welche die Namen tragen: „Le matin", „Abschieds-Sinfonie", „Il Distratto", „La chasse", „Die Kinder-Sinfonie" (letztere für 7 Kinderinstrumente, 2 Geigen und Baß), „Lamentatione", „Maria Theresia", „La Passione", „Der Schulmeister", „Feuer-Sinfonie", „Laudon", „L'ours" und „La poule" — Bezeichnungen, von denen wohl nicht in allen Fällen genau festzustellen ist, welche darunter Haydn, welche dagegen der Tradition ihren Ursprung verdanken. Leider aber reichen selbst alle diese Ueberschriften nicht dazu hin, der Musikerwelt, die sogar in den verschiedenen Partiturausgaben mehrfach durch von einander abweichende Nummern verwirrt wird, oder dem großen Publikum,

das einer gleichen Verschiedenheit in den Ausgaben der zwei- und vierhändigen Clavierauszüge begegnet, eine kurze gemeinsame Bezeichnung einer jeden der selbst nur bedeutendsten Sinfonien Haydn's zu ermöglichen. Davon wird wohl erst bei einer sorgfältigen Classificirung derselben, sowie bei ihrer Eintheilung nach bestimmten Gruppen, wie sie Pohl schon anstrebt, wie sie uns endgültig jedoch nur eine Gesammtausgabe der Werke Haydn's bringen kann, die Rede sein können. Hoffen wir, daß es nicht mehr allzulang dauere, bis uns das Haus Breitkopf und Härtel eine solche gewährt, zu der es sich, der Welt gegenüber, nicht nur durch die Gesammtausgaben unserer anderen Großmeister moralisch verpflichtet hat, sondern zu welcher es auch nach dem bekannten Worte „noblesse oblige" verbunden erscheint.

Da Haydn der Vater der modernen Sonate und der ebenfalls von ihm aus dieser entwickelten heutigen Sinfonie ist, so ist es von höchstem kunstgeschichtlichem Interesse, an der Chronologie und der formalen Gliederung seiner hierhin gehörigen Werke zu verfolgen, in welcher Weise es unserem Großmeister gelang, sich von dem ihm überkommenen monistischen Stil, der viele Jahrhunderte lang vor ihm sowohl in der Vocalmusik als später bei den Organisten und Clavieristen ausschließlich geherrscht hatte, loszuringen, um an seiner Stelle den dualistischen oder polythematischen Stil zu entwickeln und mit diesem allmälig alle Formen der Instrumentalmusik zu durchdringen. Wir wissen zwar, daß er Anfänge hierzu schon vorfand; aber was sind Anfänge gegen die Entwicklung, Durchführung und den Triumph eines großen Princips! — Wenn wir uns hier nun leider auch nur mit einer ganz flüchtigen Hindeutung auf jenen, in den Sinfonien unseres großen genialen Meisters nachweisbaren Werdeproceß des modernen Instrumentalstils begnügen müssen, alles Weitere einer geplanten späteren Ausführung reservirend, so sind ein paar Worte in dieser Beziehung doch unerläßlich*).

Unsere Leser erinnern sich, daß wir im Gebiete der Sonate den ersten, wenn auch schwachen Spuren eines auf den Gegensatz zweier Hauptthemen basirten Dualismus in Johann Kuhnau und Domenico Scarlatti begegneten. Natürlich war dabei, (ganz abgesehen von der noch so geringen Entwicklung des betreffenden musikalischen Gegensatzes) von nichts weniger als einem bewußten Ergreifen des hier im

---

*) Bei der musikalischen Piraterie, die namentlich in den letzten 10 Jahren auf literarisch-musikalischem Gebiete von Compilatoren oder Vielschreibern, die aus fünf Büchern ein sechstes machen, mit dem geistigen Eigenthum Anderer, das sie, ohne Angabe ihrer Quelle, einfach annectiren, getrieben worden, fühlt sich der Verfasser, da auch er in dieser Beziehung nicht verschont geblieben, veranlaßt, an dieser Stelle sogleich sein Prioritätsrecht an der Aufstellung der Gegensätze eines musikalischen Monismus und Dualismus, sowie an den daraus hervorgehenden Begriffen eines monistischen und dualistischen oder eines monothematischen und polythematischen Stils geltend zu machen. Er fühlt sich hierzu um so mehr aufgefordert, als ihm diese Begriffe aus der Erkenntniß des innigen Zusammenhangs der Entstehung gewisser besonderer Instrumentalstile aus dem Wesen und dem Geiste, der Cultur und der Kunst der beiden, für die Entwicklung der menschlichen Civilisation wichtigsten Weltzeitalter hervorgingen. Er hat sich dieser Begriffe zwar schon vor mehr als 10 Jahren bedient, damals jedoch in so entschieden unpopulären, weil fachwissenschaftlichen Schriften, daß sie auf den Kreis von wirklichen Musikgelehrten, Culturhistorikern und Aesthetikern beschränkt blieben, nicht aber zur Kenntnißnahme der eigentlichen Vertreter der Büchermacherei gelangten.

Keime verborgen liegenden stilistischen Princips und der sich daraus ergebenden weiteren Consequenzen die Rede. Das erste Erscheinen solcher Keime im Schaffen der Vorläufer des Sonatenstils war daher mehr rein instinktiver Natur und offenbarte sich zunächst aus dem Grunde, weil sie sich, als die Kinder einer neuen Zeit, von dem Conflict der einander entgegengesetzten Geistesculturen und Weltanschauungen zweier, sich zum ersten Mal berührenden Zeitalter, als Tonkünstler in gleicher Weise angehaucht fühlten, wie vor ihnen die Architekten, Bildhauer und Maler, in deren Schaffen jene Kreuzung heterogener Geistesströmungen bereits die Kunst der Renaissance hervorgerufen. — Ein noch merklicherer Bruch mit den monistischen Instrumentalstilen des Kanons, der Ricercate, der Fuge und der verschiedenen Formen der Suite erfolgte bei dem uns ebenfalls schon bekannten G. B. Sammartini, sowie unter Stamitz und Cannabich; noch hervortretender endlich bei jenen deutschen Sonatencomponisten, die sich an der, wahrscheinlich zwischen 1755 und 1765 erschienenen Sonatensammlung: „Oeuvres mêlées, contenant sonates pour le clavecin en 12 parties“ betheiligten. Wir nennen unter ihnen nur die beiden Söhne Seb. Bach's: Phil. Emanuel und Joh. Christoph, nicht weniger Leopold Mozart (Vater), Georg Benda, J. A. Scheibe, G. Ch. Wagenseil, J. Ch. Walther, J. E. Eberlin, Fr. Anton Stadler und Houpfeld. Ihnen schließen sich, mit in besonderen Ausgaben erschienenen Sonaten, Friedemann Bach und Richelmann an. Der Wichtigste unter ihnen allen aber war Philipp Emanuel Bach, der in noch weiterem Umfang als einige der oben Genannten, die in ihren Claviersonaten die Mehrstimmigkeit entweder überhaupt aufgaben, oder sich auf nur zwei Stimmen (Discant und Baß) zurückzogen, mit der alten Polyphonie, die immer nur mit realen und von ihrem Eintritt an bis zum Schluß durchgeführten Stimmen zu thun hatte, bezüglich des Sonatenstils zu brechen begann. Phil. Em. Bach, bei dem wir äußerlich auch schon die verschiedenen Sätze der späteren Haydn'schen Sonate, sowie deren Gliederung vorfinden, gab sogar schon ein Sonatenheft mit veränderten Reprisen heraus. In allen diesen und in noch anderen Stücken, z. B. auch in mannigfaltigerer Anwendung dynamischer Mittel (die hier nicht bloß auf Stärke und Schwäche, sondern auch auf die Gegenüberstellung von accordischen, als Masse wirkender Partien und nur einfach begleiteten Motiven, sowie in Orchesterwerken, z. B. in seinen von 1755 bis 62 geschriebenen Sinfonien, auf den Contrast eines Tutti mit einer besonderen Gruppe zu beziehen sind) ward Phil. Em. Bach unserem Haydn ein Vorbild. In anderen dagegen ließ der Letztere schon in jungen Jahren seinen Vorgänger hinter sich und erhebt vor Allem damals schon die Herauskehrung des Gegensatzes beider Hauptthemen viel bewußter und entschiedener als Jener zum stilgestaltenden Princip. Zudem gleichen Haydn's Themen nicht mehr jenem lakonischen und den Inhalt des ihm folgenden Tonsatzes wie aus einem gegebenen festen Kern entwickelnden Thema der Fuge oder der starr an bestimmten Motiven haftenden und mit dem übrigen tonalen Strome völlig in eins verfließenden Tonphrase, wie sie den bewegteren Sätzen der Suite eigen waren. Seine Themen legen sich vielmehr breiter auseinander und treten weit mehr als für sich bestehende und eine besondere musikalische Individualität behauptende Factoren aus dem Fortgange des Satzes dem sie angehören heraus. Es ist wunderbar, wie früh sich gerade diese Seite der Vertiefung und Bereicherung des Sonatenstils und

mit ihr die eigentliche Entwicklung des musikalischen Dualismus, auf welchem derselbe in seinen sublimsten Erscheinungen beruht, bei Haydn offenbart. So begegnen wir schon in den Allegrosätzen dreier seiner ganz frühen, zwischen 1774 und 1776 componirten Jugendsinfonien (in einer C dur- und einer B dur-Sinfonie, sowie in seiner Sinfonie „Il Distratto", Nr. 22, 24 und 29 des Pohl'schen Registers) vollständig, selbstständig und ebenbürtig ihren Hauptthemen gegenübergestellten Mittelsätzen oder zweiten Themen, die überdies nicht nur harmonisch, rhythmisch und melodisch, sondern zugleich auch durch Pausen oder durch ein ihnen vorausgehendes Sichzurückziehen auf eine einzige Stimme aus dem Ganzen abgelöst und auf ihre eigenen Füße gestellt werden*). Später scheinen Haydn wieder Zweifel darüber gekommen zu sein, ob er sich auf dem rechten Wege befinde, da die Allegrosätze reiferer und einer fortgeschritteneren Zeit als die oben angeführten Jugendwerke angehörender Sinfonien weit unselbstständigere zweite Themen enthalten, als jene früheren Arbeiten. Das zweite Thema wagt sich hier zuweilen gar nicht direct vor, sondern wird dem Hörer zunächst gleichsam an der Hand des wiederanklingenden ersten Themas vorgestellt. Zählen doch zu Werken dieses Schlags selbst noch die herrliche „G dur-Sinfonie mit dem Paukenschlag" und die zu den glänzendsten sinfonischen Schöpfungen Haydn's gehörende „Militär-Sinfonie", deren Factur man darum auch als einen, aus der monothematischen in die polythematische Kunstform hinüberleitenden musikalischen Uebergangsstil bezeichnen könnte. Zuletzt jedoch triumphirt der ganz durchgeführte musikalische Dualismus auch in den, der reifsten Periode Haydn's angehörenden Sinfonien und unter seinen großen englischen zeigt uns die Mehrzahl nicht zu übertreffende Muster desselben.

Die gleiche stoffliche und stilistische Entwicklung aus unscheinbaren Anfängen zu der Sonnenhöhe idealer Kunstschöpfungen zeigen, neben Haydn's Sinfonien, auch dessen Streichquartette. Ihnen und ihrem Meister allein verdankt diese Kunstform, bis auf Mendelssohn und Schumann hin, die Feststellung ihres Stils und ihre organische Gliederung, sowie ihre Ausbildung zu einer besonderen selbstständigen Gattung der Kammermusik. Zuvörderst rührt die Bestimmung, daß das Streichquartett, gleich der Sinfonie und Sonate, aus den bekannten vier Sätzen zu bestehen habe, von Haydn her. Demnächst bildete er seine Quartette, was deren inneren Gehalt und die mannigfaltige Gestaltung ihrer formalen Entwicklung anlangt, in immer wieder neuer und unerschöpflich vielseitiger Weise aus, so daß, namentlich unter den reiferen Werken dieser Gattung, keines dem anderen, wie dies bei schablonenhaften oder nach einem bloßen Schema entworfenen Arbeiten der Fall ist, gleicht. Sie zeigen dabei einen so überquellenden Reichthum an Erfindung und lassen, neben oft hinreißend froher und lebensvoller Laune, zugleich soviel männlichen Ernst und warm pulsirendes Gefühl gewahren, daß dem Verfasser schon Verehrer des Meisters begegnet sind, die (obwohl mit Unrecht) seine Quartette noch über seine Sinfonien stellten. Mit den letzteren haben Haydn's Quartette jedenfalls das gemein, daß sich der, durch die Parallelstellung beider Hauptthemen repräsentirte

---

*) Die genannten Jugendwerke sind durch die, von Carl Banck im Jahre 1881 bei Kistner in Leipzig erfolgte neue Herausgabe der Partituren von sechs zwischen 1761 und 1776 componirten Haydn'schen Sinfonien allgemein zugänglich geworden.

musikalische Dualismus auch in ihnen schon früh hervorwagt, hierauf eine Zeit lang (wie in den Sinfonien) mit monistisch-musikalischen Anwandlungen kämpft, schließlich aber, (so zunächst recht prägnant 1787, in den dem König von Preußen gewidmeten Quartetten) auch im wichtigsten Gebiete der Kammermusik zum Siege gelangt*).

Es giebt keinen Zeitgenossen oder zeitgenössischen Biographen Haydn's, der in unserem Meister neben dem großen Künstler nicht auch den vortrefflichen Menschen gepriesen hätte. Der Verfasser war hiervon nicht überrascht, denn die Entwicklungsgeschichte der Künste hat ihn gelehrt, daß wohl das Talent (und zwar auch noch das recht bedeutende), dagegen höchst selten nur das Genie stark hervortretende menschliche Schwächen oder tief in den Charakter eingreifende Fehler gewahren lasse. Beim Genie ist die ihm mitgegebene Gotteskraft eine so hehre und starke, daß sie, gleich der Flamme, alles Verwesliche in seinem Sein und Fühlen aufzehrt und austilgt, nur solche Schätze darin bestehend lassend, die keine Diebe rauben und keine Motten benagen können. Für diese Thatsachen giebt es keine besseren Gewährsmänner, als die sechs Großmeister unserer Genie-Epoche, die ebensosehr unsere Verehrung als Persönlichkeiten, wie unsere Bewunderung als Künstler verdienen. Haydn's Charakter ist hierfür ein neuer Beleg. Ich will nicht von der durch sein ganzes Leben sich hinziehenden Hilfsbereitschaft für Andere und von seinen vielen für Wohlthätigkeitszwecke gegebenen Concerten reden; nicht von der, frei von aller Rancüne bleibenden Milde und Güte, mit der er sein Loos, vierzig Jahre lang an ein keifendes, niedrig denkendes und undankbares Weib gekettet zu sein, ertrug; noch weniger von seiner treuen werkthätigen Liebe zu seinen Eltern oder von der warmherzigen Freigebigkeit, mit der er in seinem zweiten Testamente „seinem rechtschaffenen Bedienten" Elßler 6000 Gulden vermachte. Auch in allen übrigen Beziehungen erscheint unser Meister von dem Drange erfüllt, Anderen Freude zu machen und ihnen ein Helfer und Tröster zu sein. So sucht er, nachdem er aus dem Dienste der Esterhazy's ausgetreten, seinen Bruder Michael in die bis dahin bekleidete fürstliche Kapellmeisterstelle einrücken zu lassen, was ihm auch gelungen wäre, wenn Michael dieselbe, obwohl sie seinen Salzburger Gehalt um das Doppelte überstieg, nicht ausgeschlagen hätte. Joseph ließ dem Bruder außerdem häufig namhafte Geldunterstützungen zukommen, die nicht nur dann, wenn darum gebeten worden, sondern meist aus eigener Bewegung erfolgten. Als französische Husaren, im Jahre 1801 in Salzburg eindringend, Michael Haydn ihre Säbel auf die Brust setzten und ihn dadurch zwangen, ihnen seine wenigen Kostbarkeiten und seinen gerade ausgezahlten kargen Monatsgehalt auszuliefern, ersetzte ihm sein Bruder Joseph allen dabei erlittenen Schaden, sowie die ihm geraubte silberne Uhr durch eine goldene. Joseph hatte zudem diesen Bruder zu seinem Universalerben eingesetzt, eine Bestimmung, die nur darum nicht ihre Ausführung fand, weil Michael vor Joseph starb. — Als ein noch seltenerer Mensch enthüllt sich uns Haydn in seinem Verhältniß zu Mozart. Als dieser zuerst Aufsehen zu machen begann, erfreute sich Haydn schon eines bedeutenden

*) Auch in seinen Streichquartetten begegnen wir vielfach Haydn's unverwüstlichem Humor, und zwar nicht nur in den Menuetten, den Rondosätzen oder den 6 Scherzi seiner „russischen" Quartette, sondern auch in dem, zu den letzteren gehörenden sogenannten „Vogelquartett", im „Froschquartett", sowie bei vielen anderen Gelegenheiten.

Rufes unter seinen Fachgenossen. Wie mancher gleich ihm ältere Meister glaubte sich damals durch den jüngeren Meister beeinträchtigt und hat den neuaufgehenden Stern entweder ignorirt und mit mißgünstigen Augen betrachtet, oder seine Bahn zu kreuzen versucht. Anders unser Haydn. Weil er in seinem Berufe nicht sich selbst, sondern die Kunst liebte, so trat er dem glänzenden jungen Mitbewerber um musikalischen Nachruhm mit freiem Herzen und warmer Anerkennung entgegen, demselben durch die Beurtheilung, die er ihm zu Theil werden ließ, zugleich den Boden in Wien mitbereitend und die Wege zu seinen hohen Zielen, wo er es irgend vermochte, öffnend und ebnend. Unter hundert rührenden Beweisen hierfür gedenken wir hier nur einiger weniger. Als man in Prag neben Opern Mozart's auch eine solche von Haydn aufführen wollte, antwortete der Letztere dem Oberverwalter Roth daselbst: „Da hätte ich viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich Jemanden Anderen zur Seite haben kann. Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben, weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb!" — Rührend wirkt es auch, wenn er aus Esterhaz an seine liebenswürdige musikalische Freundin, Frau von Gennzinger, schreibt: wie untröstlich er über seinen Abschied von Wien und dem dortigen Freundeskreis sei und daß er, als er neulich in einer stürmischen Nacht gerade „am besten die Opera: Le Nozze di Figaro zu hören träumte" von einem ihn erweckenden „fatalen Nordwind" darin unterbrochen worden sei. — Gegen Mozart's Vater äußerte Haydn: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört", und bei anderer Gelegenheit that unser Meister den Ausspruch: „Wenn Mozart nichts anders componirt hätte als seine Violinquintetten und für die Kirche sein Requiem, wäre er schon dadurch unsterblich geworden." So genießen wir Deutschen des Vorzugs, daß wir dem idealen Freundesverhältniß unserer beiden größten Dichter: Göthe's und Schiller's, eine nicht weniger ideale Herzensneigung zwischen zwei unserer größten Tondichter an die Seite setzen dürfen — Fälle — von denen jeder einzelne zu den seltensten in der Geschichte der Künste und Nationen gehört.

Ein so glänzender Erneuerer und Beherrscher der Kunstform Haydn war, so hatte ihm dieselbe doch immer nur in ihrer organischen und untrennbaren Vermählung mit einem ihr gemäßen Stoff und Inhalt eine gesetzliche Bedeutung; er hielt überdies auch der unmittelbaren Inspiration des Genius auf diesem Felde Manches zu Gute. So antwortete Haydn einem Kritikus, der ihn um sein Urtheil über die „unharmonischen Querstände" in der viel bestrittenen Introduction zu Mozart's bekanntem Streichquartett in Cdur befragte: „Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu." Aehnlich äußerte er über Albrechtsberger, der im strengen Satz nicht einmal mehr Quarten-Fortschreitungen zwischen zwei Stimmen

dulden wollte: „Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfessel beschränkt werden; das gebildete Ohr muß entscheiden und ich halte mich befugt wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben.“

Haydn war ein Mann, der sich vom Dasein eines, mit seiner Alliebe das

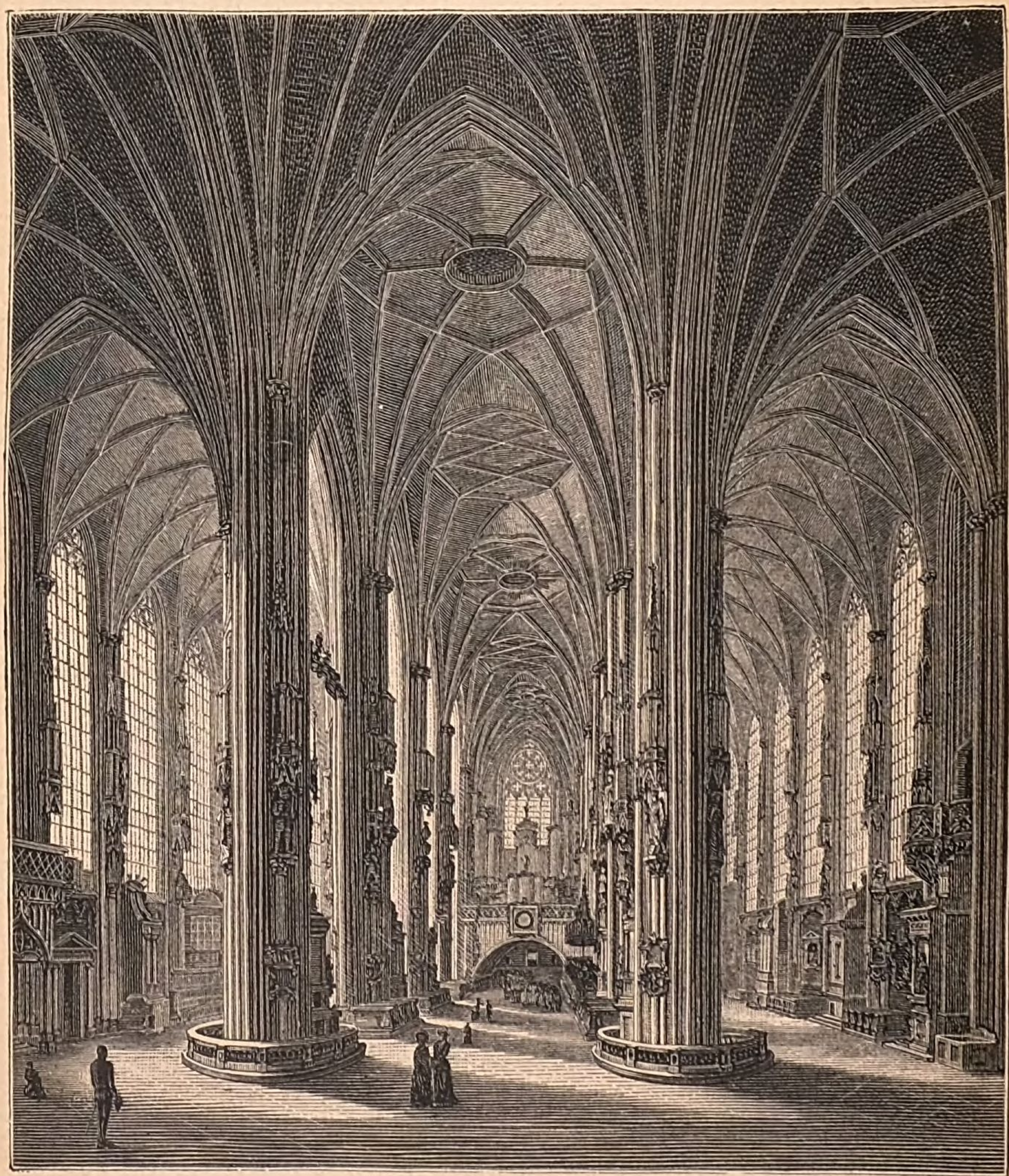


Fig. 241. Das Innere des Stephans-Doms in Wien.

Universum umfassenden göttlichen Urhebers aller Dinge freudig überzeugt und durchdrungen fühlte. Er war hierbei jedoch ebenso weit von Bigotterie und weltentsagender Kopfhängerei, als von einem Heraustreten aus seiner Kirche entfernt. Darum erwiderte er Carpani, der ihm die Bemerkung machte, daß alle seine Kirchencompositionen einen heiteren Charakter trügen: „Ich weiß es nicht anders zu machen.

Wienn den 18ten May 799

Liebster Freund!

Ueberbringer dieses ist Herr v. Coulrethier, ein junger verdienstvoller
witziger Mann, dessen Caracter Sie auch Herr dieses sogleich bey seiner
Erklärung viel besser und genauer als ich es beschreiben kann, bestimmen werden.
sein Musicalisches Unternehmen ist eines der Interessantesten, nur befürchte ich,
daß er ohne allgemeine Hülfe und beystand es auszuführen nicht im Stande
seyn wird. Er ersuchte mich ihn an jemand Redlichen verdienstvollen Mann
in London anzuempfehlen, ich nehme mir daher die Freyheit ihn an Sie
liebster Freund bestens zu Reccomendiren! sollten Sie ihm in sein Unternehmen
dienen können, so werden Sie sich bey ihm viel grosse verdienste machen. übrigens
bin ich in aller Hochachtung Liebster Freund

Ihr aufrichtigster Fr. und Dr.
Jos. Haydn

Schreiben Joseph Haydn's an Mr. Salomon in London. Original im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien.

Wie ich's habe, so geb' ich's. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene." In Beziehung auf die Periode, da er seine „Schöpfung" componirte, soll der Meister geäußert haben: „Ich war nie so fromm, als während der Zeit, da ich an meiner Schöpfung arbeitete; täglich bat ich Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung verleihen möge." Alle seine bedeutenderen Partituren hat unser großer Tondichter mit der Ueberschrift In nomine Domini begonnen und mit den Worten Soli Deo Gloria oder Laus Deo geschlossen.

Haydn's oben schon von ihm selbst erwähntes „fröhliches Herz" nahm, wie wir wissen, in seinen weltlichen Compositionen gern die Richtung auf das Humoristische. Züge dieser seiner ihm vor Anderen besonders eigenen Begabung finden sich schon in früher Zeit; so z. B. in seiner 1776 componirten und von Pohl seinen Sinfonien als Nr. 29 eingereiheten Zwischenactsmusik zu Regnard's Lustspiel „Il Distratto". Haydn schildert uns im Mittelsatz des ersten, fein und allerliebst componirten Allegro derselben den „Zerstreuten" in unnachahmlich komischer Art. In der Weise nämlich, daß er 6 Takte nach Eintritt des zweiten Themas sein Streichorchester, als wäre demselben aller weitere Fortgang plötzlich entfallen, auf einmal stocken, beim letzten Motiv verweilen, sich gleichsam besinnen, immer schwächer werden

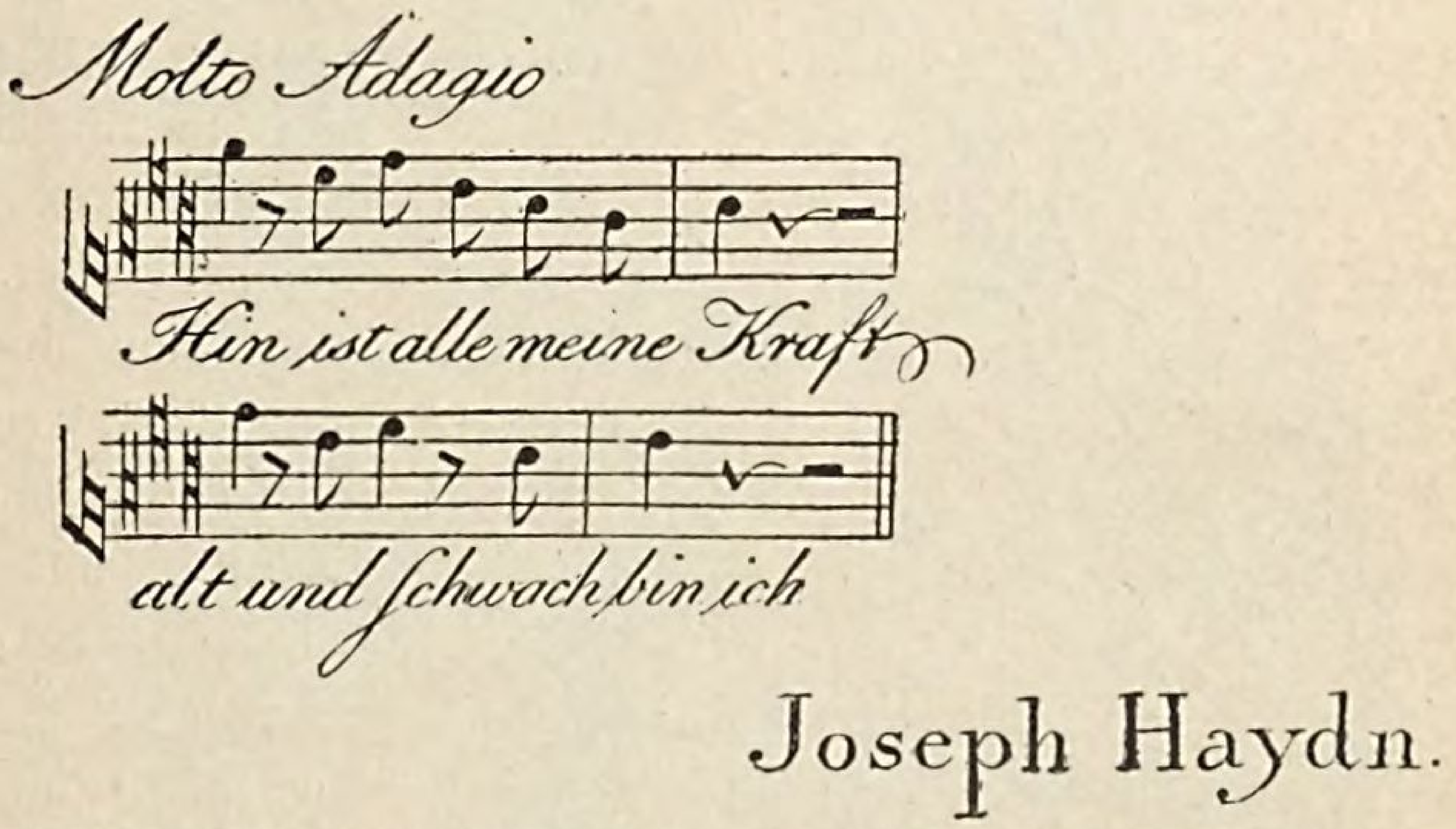


Fig. 242. Visitenkarte Haydn's, die er als bejahrter Mann nur für gute Freunde benützte!

und auch in der Bewegung fast ersterben läßt, bis ein donnernd und lebhaft einfallendes Tutti, bei welchem besonders Trompeten, Hörner und Oboen mit im Vordergrunde stehen, den fast zum Versiegen gekommenen Tönestrom gewaltsam wieder in lebhaften Fluß bringt. Ist es möglich, den heftigen und auf den Beobachter stets komisch wirkenden Stoß, mit welchem die rauhe Wirklichkeit einen geistig Abwesenden aus seinen Träumen emporzuschrecken pflegt, durch ein Orchester deutlicher und erheiternder darzustellen? — In mehr rührender Weise tritt Haydn's Humor in seiner bekannten „Abschieds-Sinfonie" hervor. Welche Fülle von genialer oder selbst über wehmuthsvolle Stimmungen sich triumphirend erhebender guter Laune auch des Meisters reifere Sinfonien durchgeistet, hat gewiß schon jeder Hörer derselben halb lächelnd, halb von Rührung bewältigt an sich erfahren. Wir gedenken hier, da die feineren und tiefer gehenden humoristischen Züge in Haydn's Instrumentalcompositionen nicht ohne seine Partituren ersichtlich werden können, nur eines besonders drastischen Falles. Derselbe findet sich im Largo cantabile der Ddur-Sinfonie Nr. 9 unseres Registers. Das traulich zum Herzen redende Hauptthema dieses Satzes löst sich, 16 Takte vor dessen Schluß, gleichsam in lauter Rührung, weiche Abendempfindung

und Zephyrluft auf, welche Stimmung jedoch gerade in dem Momente, da der Tondichter vor Wehmuth kaum mehr weiter zu können scheint und mit ein Paar pianissimo auftretenden Flöten nur noch in Pausen in der Höhe herumschmachtet und seufzt, durch ein in der Tiefe fortissimo eintretendes Solo des Fagotts auf seinem stierstimmigen Contra-C unterbrochen wird, eine Wirkung, bei der auch der verbissenste Hypochonder seinen Ernst nicht mehr bewahren kann und bei welcher wir uns, aus rosig flatternden Abendwölkchen herabfallend, wieder mit beiden Füßen fest und derb auf die Erde gestellt fühlen. Daß den Meister seine gute Laune selbst im hohen Alter nicht verließ, möge seine aus dem Jahre 1807 herrührende und hier von uns wiedergegebene Visitenkarte darthun.

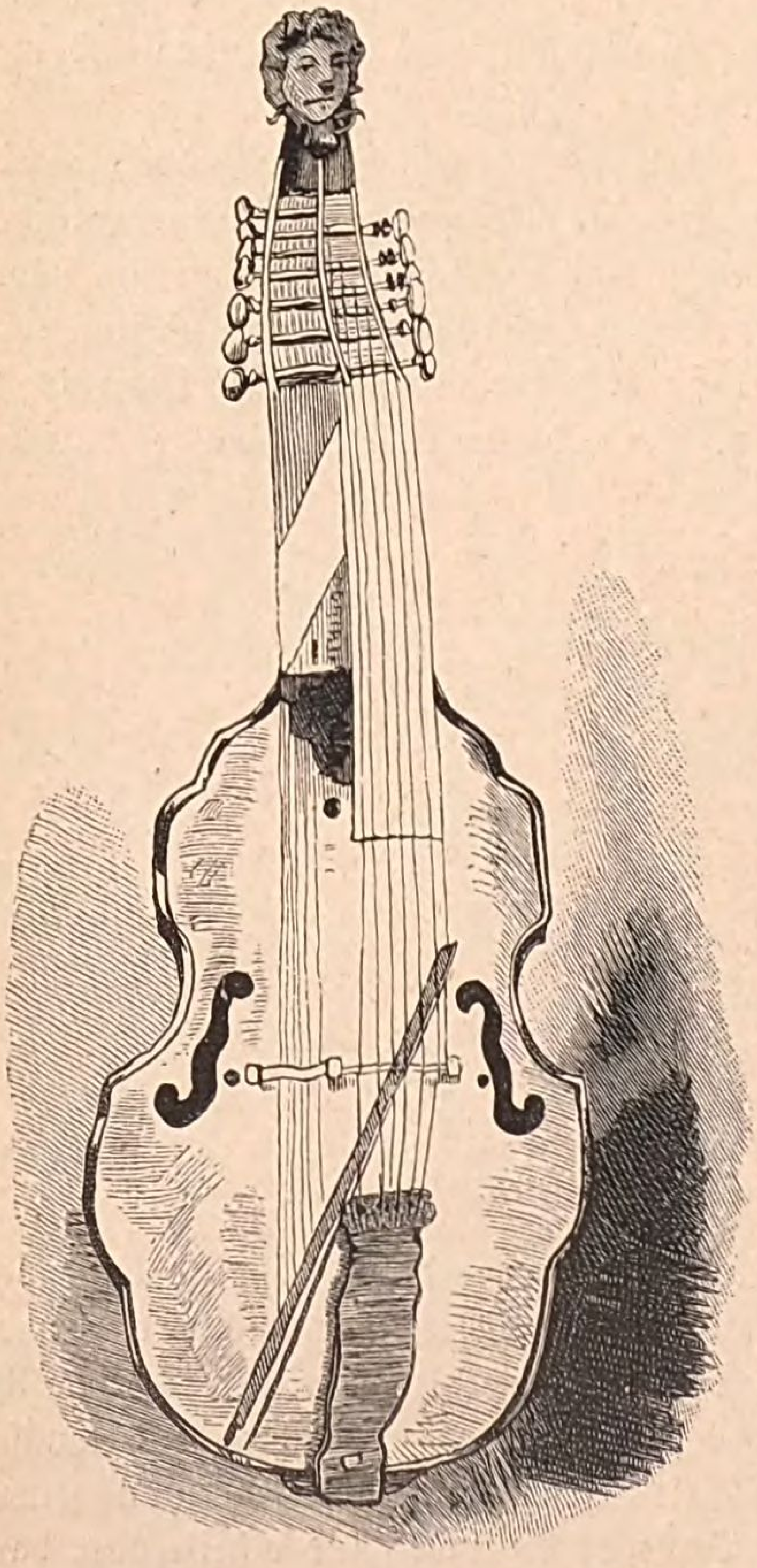


Fig. 243. Baryton (Viola di Bardona).

Es sei schließlich, da wir hier von jedem weiteren Eingehen auf Einzelnes absehen müssen, nur noch summarisch mitgetheilt, daß Haydn im Ganzen etwa 1178 Werke, nach Anderen sogar 1407 componirt hat, unter welchen sich, außer den schon angeführten 157 Sinfonien und 83 Streichquartetten, 66 Sonaten für das Pianoforte, 5 Oratorien, 42 „teutsche und englische Lieder" (letztere nicht zu verwechseln mit seinen 366 schottischen Gesängen), 40 Kanons, 13 sowohl 3- als 4stimmige Gesänge, 5 deutsche Marionettenopern (für das Puppentheater in Esterhaz), 14 italienische Opern, 163 Baryton-Stücke (das Lieblingsinstrument seines Fürsten), 47 Divertimente und Trios, 15 Concerte für verschiedene Instrumente, 15 Messen, 15 andere Kirchenstücke und 400 alleinstehende Menuette und Walzer befinden *). Unter Haydn's größeren Vocalwerken mit Orchester sei noch besonders der Opern und Operetten gedacht: „Acide" (1762), „Lo Speciale" (1768), „Le Pescatrici" (1770), „Philemon und Baucis" (1773), „L'incontro improvviso" (1775),

*) Das Baryton (Viola di Bardona) stand, wie sein oben im Text gegebenes Abbild zeigt, hinsichtlich der Gestalt seines corpus der Viola da Gamba am nächsten, der es auch in seiner Tonfarbe verwandt war. Doch besaß es ein noch etwas breiteres Griffbrett, auf dem 5—7 Darmsaiten mit dem Bogen gestrichen und 8—18 (mitunter selbst 27) am ausgehöhlten Halse befindliche Metallsaiten mit dem linken Daumen und dem kleinen Finger der rechten Hand „angerissen, geschnellt oder gekneipt" wurden. Zur Hervorbringung

„Il mondo della Luna“ (1777), „Dido“ (1778), deren Musik verloren gegangen, „La fedeltà premiata“ (1780) und der „Armida“ (1784); ferner einer vom Verfasser selber eingesehenen Zwischenaktsmusik zu „König Lear“ (von der eine zuverlässige Copie auf der königl. Bibliothek in Berlin befindlich), sowie auch des Oratoriums „Il ritorno di Tobia“, das (nach Wurzbach) seit dem Brande des Schlosses zu Eisenstadt vernichtet geglaubt, durch Franz Lachner zuerst wieder aufgefunden worden sein soll, eine Mittheilung, die bei Pohl dahin lautet, daß Lachner das Werk im Jahre 1861 bedeutend gekürzt und mit Einlagen versehen wieder zu Gehör gebracht.

Unter Haydn's Schülern verdienen, außer Beethoven, die Tonsetzer Pleyel und Neukomm, als die namhaftesten, einer besonderen Erwähnung. Graf Harrach ließ in seinem Parke zu Rohrau unserem Meister schon 1793, also dem noch Lebenden, ein Denkmal setzen. Auch sein Grab besitzt einen würdigen Denkstein und an Porträts und Büsten von Haydn, sowie an auf ihn geschlagenen Medaillen ist kein Mangel. Nur Wien hat dem großen Manne eine noch unerfüllte Schuld der Dankbarkeit abzutragen, indem es ihm in seinen Mauern ein Standbild neben denen seiner unsterblichen Meister Mozart, Beethoven und Schubert errichtet.

Fig. 244. Schattenriß Haydn's von Lavater.

Haydn theilt mit Händel und Mozart deren große Popularität, welche sich, von Händel begonnen, durch ihn bis auf Mozart in wachsenden Dimensionen steigert. Diesen drei Großmeistern unserer Genie-Periode standen zu ihrer Zeit die derselben ebenfalls angehörenden Tondichter Bach, Gluck und Beethoven als die im Allgemeinen weniger zu volksthümlichen Wirkungen gelangenden Meister gegenüber. Wenn nun auch die Gegenwart diese Unterschiede (namentlich was Beethoven anbetrifft) beinahe verwischt hat, so werden doch auch heute noch jedem jüngeren Hörer, der unsere Tonheroen erst wieder frisch kennen lernt, Bach und Beethoven anfänglich schwerer zugänglich sein, als Haydn und Mozart. Von einer anderen Seite erschaut, schließt sich Haydn wiederum inniger mit Beethoven und Mozart als mit den drei übrigen Tondichtern unserer Genie-Periode zusammen, indem er nicht nur chronologisch, sondern mehr noch durch sein Wirken, die zweite Periode jener wichtigen Epoche eröffnet, welche, durch die Inthronisation des dualistischen Stils auch auf rein instrumentalem Felde, völlig und für immer mit der Vergangenheit der Tonkunst, sowie mit deren monistischem Principe bricht. Haydn steht also in dieser Beziehung als der Bahnbrecher da, dem Mozart und Beethoven unmittelbare Gefolgschaft leisten.

---

der halben Töne dienten 9 Bünde. Das Instrument soll noch vor 1700 erfunden worden und seine Klangfarbe dem Ausdrucke einer sanften melancholischen Stimmung besonders günstig gewesen sein.

Der Vater der modernen Instrumentalmusik sagte im Alter zu seinem Freunde Griesinger: „Ich weiß es, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat und erkenne es mit Dank; ich glaube auch meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun Andere dasselbe thun." Soviel es zu bedeuten hat, wenn ein Mann von der strengen Gewissenhaftigkeit und der hohen Pflichttreue Haydn's selber bekennt, seine „Schuldigkeit" im Leben gethan zu haben, so ist die obige Aeußerung doch andererseits wieder so schlicht und bescheiden, daß sie die von dem Sänger der „Jahreszeiten" auf die weitesten Kreise ausgehenden Wirkungen zu wenig andeutet und umfaßt. Diesen gemäßer sind die Worte, die der geniale Meister bei seiner ersten Abreise nach England an seinen um ihn besorgten Freund Mozart richtete. Der Schöpfer des „Don Juan" meinte besorgt: „Papa! Sie sind nicht für die große Welt erzogen und reden zu wenig Sprachen." Lächelnd entgegnete Haydn: „Aber meine Sprache versteht man in der ganzen Welt!"

Vierundzwanzigstes Capitel.

Wolfgang Mozart.

Der Verfasser des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's, Dr. Ludwig Ritter von Köchel, beginnt das Vorwort seiner trefflichen Arbeit mit den Worten: „So lange in der Musik — Originalität, Reichthum, Schwung, Feuer der Erfindung, Anmuth, Innigkeit, Kraft der Melodie, Wohllaut und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Charakterzeichnung, tiefe Kenntniß der musikalischen Architektonik und überall herrschendes Maaß — dem Componisten Anspruch auf dauernden Ruhm gewähren, darf man um die Unvergänglichkeit des Namens W. A. Mozart nicht besorgt sein. Diese freudige Anerkennung wurde dem Meister bei seinen Lebzeiten, sie blieb ihm in den ersten 70 Jahren nach seinem Hinscheiden, und wird, hoffen wir, auch in kommenden Zeiten nicht schwinden. Wenn ferner durch Mozart's Musik das unbefangene empfängliche Gemüth in seinem Innersten erfaßt, gehoben, beseligt, daher veredelt wird, wie dies einst geschah, noch jetzt geschieht und zuversichtlich so lange geschehen wird, als die menschliche Natur sich nicht wesentlich ändert — so darf auch das culturhistorische Moment des Wirkens dieses Meisters nicht bezweifelt werden."

Wir schließen uns diesen von Köchel 1862 ausgesprochenen Anschauungen, die seitdem, durch die unterdessen vergangenen ferneren 22 Jahre, welche uns dem Tage des hundertjährigen Hingangs Mozart's ganz nahe gerückt, eine weitere Bewahrheitung erhielten, nicht nur mit unserer vollen Zustimmung an, sondern knüpfen daran zugleich die Bemerkung, daß die Fülle des von Mozart geleisteten Unvergänglichen und Außerordentlichen ein fast fabelhaftes, ja wunderbares Ansehen gewinnt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß des Künstlers Erdenwallen nur die kurze Zeitspanne von 35 Jahren umfaßt und daß Mozart mithin der jüngste unter den sechs Großmeistern der deutschen Genie-Epoche geblieben ist. Denn Haydn erreichte sein 77stes, Händel

das 74ste, Gluck sein 73stes Jahr, d. h. jeder der drei Genannten wurde mehr als doppelt so alt wie Mozart, während Bach's Lebensdauer die des Schöpfers des Don Juan um 30, Beethoven's dieselbe um fast 22 Jahre übertreffen sollte und so selbst noch dem zuletzt genannten Großmeister ungefähr eine doppelt so lange Zeit zur Entfaltung seines Genius gegeben war, als Mozart, von dessen schon so kurzem Künstlerdasein mindestens die ersten zehn Kindheitsjahre, in denen von einer selbstständigen schöpferischen Thätigkeit des Meisters doch noch nicht die Rede sein kann, abzuziehen sind. Um so merkwürdiger erscheint es, daß gerade der Jüngste der Heroen unserer classischen Tonkunst zugleich der Allumfassendste, ja der Universalist unter diesen seinen Genossen werden sollte, etwas, was man weit eher begreifen würde, wenn er uns als der Aelteste von ihnen vor Augen stünde, da uns ein langes Leben ein Ausbreiten nach vielen Seiten hin im Schaffen des Genius weit wahrscheinlicher gemacht haben würde, als dies durch das Gegentheil geschehen.

Mit des Meisters Scheiden von uns in jungen Jahren hängt noch ein anderes Moment, das Mozart von seinen großen deutschen Genossen trennt, zusammen. Bach, Händel, Gluck, Haydn, ja, in einigen Beziehungen selbst Beethoven, haben (was diese großen Tondichter in einer für die Tonkunst höchst charakteristischen Weise von den meisten großen Dichtern, Malern und Bildhauern unterscheidet, die ihr Trefflichstes in jungen oder mittleren Jahren geleistet) das Gewaltigste, das sie hervorgebracht und zugleich das, wodurch sie am entschiedensten die Unsterblichkeit errungen, erst spät, nämlich nach dem vierzigsten Jahr geschaffen; Mozart's gesammtes Schaffen dagegen findet in Folge seines frühen Hinganges schon fünf Jahre vor dem vierzigsten Jahre seinen Abschluß. Dennoch stehen die reifsten seiner, durchweg der ersten Hälfte des Menschenlebens angehörenden Schöpfungen vollkommen jenen, fast ausnahmslos in die zweite Lebenshälfte fallenden Werken gleich, zu denen sich Bach, Händel, Gluck und Haydn erst in der Nähe des Greisenalters erhoben. Da es nun aber, wie wir schon berührten, eine besondere Eigenthümlichkeit großer Tonmeister zu sein scheint, mit der nachlassenden Körperkraft nicht, wie durchschnittlich in den anderen Künsten geschieht, auch als Künstler zurückzugehen, sondern wir im Gegentheil in ihrem Schaffen eine, während eines ganzen langen Lebens meist ununterbrochen emporgehende Linie gewahren, so ist wohl die Frage erlaubt, wohin Mozart gekommen wäre, zumal seine schöpferische Thätigkeit während seines kurzen Daseins im Allgemeinen ebenfalls eine unentwegt emporgehende Linie erkennen läßt, wenn er das Alter Gluck's, Händel's, Haydn's oder selbst nur das von Bach und Beethoven erreicht hätte. Jedenfalls trat bei keinem dieser seiner großen Genossen aus dem Blüthezeitalter deutscher Tonkunst die dem Genius mitgegebene Gotteskraft so früh und in einer so unmittelbaren, des Künstlers ganze Mitwelt schon während dessen Kindheit in Staunen versetzenden Weise hervor, als bei Mozart. Er gleicht gerade in dieser Beziehung, mehr als in so mancher unklar aufgestellten anderen, Rafael am meisten. Vielleicht aber mußte er uns, gleich Jenem, eben darum auch so früh entrissen werden. Denn wenn er als Künstler in derselben Weise wie in jungen Jahren bis in's Greisenalter vorwärts gegangen wäre, so würde uns sein Genius, wie sich ein poetischer Freund einmal gegen mich vernehmen ließ, „möglicherweise zu viel verrathen haben" — mehr verrathen nämlich aus der Sphäre einer den Schmerz

zwar kennenden, ihn aber mit der Weltharmonie versöhnenden verklärten Daseinsanschauung, als uns armen Erdbewohnern, die wir immer wieder zweifeln, kämpfen, resigniren und im besten Falle überwinden sollen, dieser von uns zu erfüllenden Bestimmung gegenüber, zu erfahren heilsam gewesen!

Wenn wir nun auch in der zuletzt erörterten Beziehung nur träumen, vermuthen oder ahnen können, so steht dagegen jener schon von uns berührte Umstand, daß Mozart der universellste unter unseren sechs Großmeistern gewesen, als eine historische Thatsache fest — als eine Thatsache, die uns noch erstaunlicher erscheinen muß, wenn wir uns erinnern, wie umfassend in seiner Art schon ein Jeder der von uns bis hierher besprochenen Vorgänger Mozart's gewesen. Mozart's Universalität ist daher dahin zu verstehen, daß er das, alle Gattungen umfassendste und vielseitigst begabte Genie unter einer ganzen Reihe von ähnlich reich und mannigfach begabten großen Künstlern und somit der Universellste unter lauter Universalisten gewesen. Einige Andeutungen werden genügen, dies nachzuweisen.

Mozart hat nicht nur in einer, sondern in den sämmtlichen drei großen Stilweisen der Tonkunst: in der epischen, lyrischen und dramatischen, unvergängliche Meisterwerke hinterlassen; denn er ist ebenso groß in der Oper, als in der Sinfonie und im oratorischen Stil, ebenso bedeutend in der Kirchenmusik, als in der Kammermusik und im Liede. Wer uns den Epiker Mozart bestreiten wollte, den weisen wir (ganz abgesehen von seinem im frühesten Jünglingsalter geschriebenen Oratorium „La Betulia liberata") auf seine oratorische Cantate „Davidde penitente" hin, auf den epischen Zug in seinen drei größeren Sinfonien und auf den, im Sinne eines Dante episch-lyrischen Gehalt seines Requiem, sowie ganz besonders auf seine, nur bei einer selbstständig eingeborenen epischen Anlage und Vorliebe für den ihr entsprechenden musikalischen Ausdruck in so anschmiegender und stilvoller Weise mögliche Instrumentirung von vier oratorischen Werken Händel's: des „Messias", des „Alexandersfestes", der „Cäciliencantate" und des Schäfergedichtes „Acis und Galathea". Mozart zeigt in diesen Bearbeitungen nicht nur das tiefste Vertrautsein mit dem epischen Stil als solchem, sowie mit dem epischen Geiste Meister Händel's, sondern erscheint da, wo er, wie beispielsweise in der Messiasarie: „Das Volk, das im Dunkeln wandelt", selbstständig erfundene Instrumentalstimmen der Händel'schen Partitur zusetzt, auch persönlich als schöpferischer Geist auf epischem Gebiete, indem solche Zusätze nicht nur aus Händel's oratorischem Stil nicht herausfallen, sondern demselben sich organisch einfügen, und zwar in so genialer Weise, daß man sich die betreffenden Stücke überhaupt nicht mehr ohne die ihnen von Mozart verliehene instrumentale Ergänzung vorstellen kann. Hätte nun der Meister vollends so lange gelebt, um noch die farbenprächtigen Oratorien seines ihn so stark beeinflussenden Freundes Haydn kennen zu lernen, so dürfen wir annehmen, daß er sich in Werken solcher Gattung in noch ausgiebigerer und selbstständigerer Weise versucht haben würde, als im Allgemeinen von ihm geschehen.

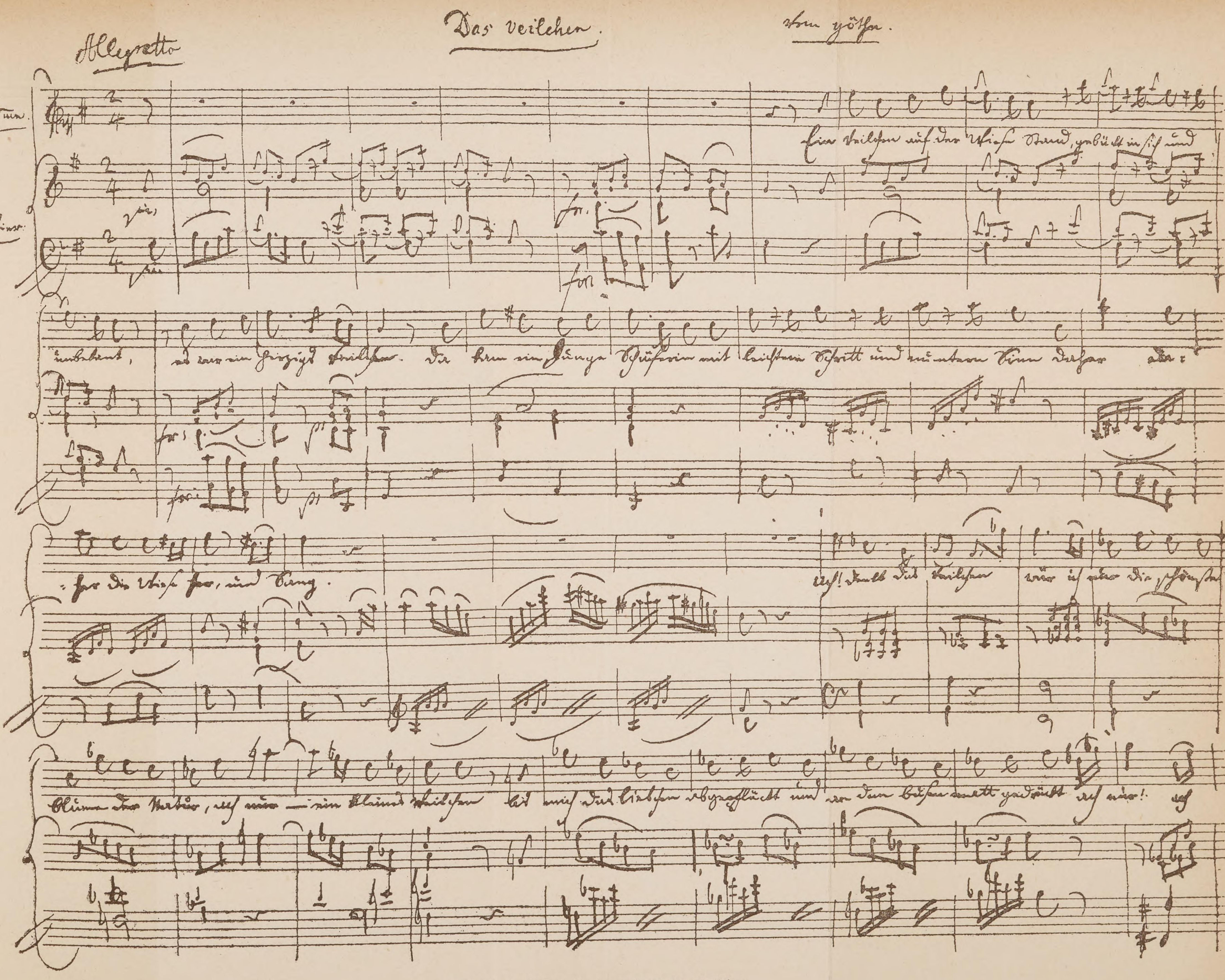
Mit der hier angedeuteten, die drei großen Grundrichtungen der Tonkunst umfassenden Vielseitigkeit Mozart's steht in einer zum Theil nahen Beziehung, daß er gleich hervorragend als Meister der Vocal- und Instrumentalmusik in deren Verbindung, wie als Componist im Gebiete der selbstständig gewordenen Instrumental-

musik dasteht*). Vergleicht man nach allen diesen Seiten hin Mozart mit seinen großen Genossen, so wird man erst inne, was eine solche Mannigfaltigkeit der Begabung besagen will. Händel z. B. ist ebenso vorwaltend Vocalcomponist als Epiker, da seine Opern gerade bewiesen, daß hier nicht sein Schwerpunkt lag und dieselben darum auch, wenn wir von vereinzelt unter den Arien darin enthaltenen Perlen absehen, einen Schatz repräsentiren, der heute hauptsächlich ein historisches Interesse für die Nachwelt behielt. — Bei Bach können wir Vocal- und Instrumentalmusik noch gar nicht in der Schärfe wie bei Mozart von einander unterscheiden, da sich dem Meister nicht nur sein vocaler, sondern meist auch sein instrumentaler Chor in abstracte „Stimmen" auflöst, deren Tonfarbe nur wenig oder noch gar nicht in Betracht kommt. Vom Instrumentalcomponisten Bach dürfen wir nur in Bezug auf seine, dem Organismus der Orgel und des Claviers geistvoll und in glänzender Weise angepaßte instrumentale Technik reden, sowie in Bezug darauf, daß ihm ein ausschließlich instrumentales Material schon dazu genügt, eine ihn beherrschende Stimmung, sei sie schwermüthiger oder lebensfroher, leidenschaftlicher oder feierlicher Art, völlig und erschöpfend auszusprechen. Hiervon aber abgesehen, war Bach ausschließlich Kirchencomponist und so, wenn auch der größte kirchliche Tonmeister aller Zeiten, doch vorwaltend Lyriker, da ja die Wiedergabe eines tiefen religiösen Ergriffenseins in Tönen der erhabenste Ausdruck aller musikalischen Lyrik ist. — Waltete bei Händel der Epiker, bei Bach der Lyriker vor, so begegnet uns in Gluck der ausschließliche Dramatiker. Denn was dieser Großmeister nebenbei als Lyriker geschaffen, ist so verschwindender Art oder so völlig untergegangen, daß es mit dem, was den Ruhm seines Namens ausmacht, überhaupt nicht in Verbindung zu bringen ist. — Haydn gleicht zwar Mozart an Vielseitigkeit darin, daß er ebenso groß als Meister des Vocalen und Instrumentalen in deren Trennung, wie in deren Verbindung ist. Er steht aber hinter Mozart's Universalität wieder aus dem Grunde zurück, weil er Jenem nicht in das dramatische Gebiet der Tonkunst zu folgen vermag. Dies beweist uns gelegentlich nicht nur des großen Mannes eigenes abfälliges Urtheil über seine Opern und Operetten (man vergleiche Haydn's Brief an Roth), sondern auch die Gewißheit, mit der wir aussprechen dürfen, daß der Dramatiker Haydn niemals der unsterbliche Meister geworden sein würde, auf den Europa stolz ist. — Beethoven endlich hat das mit Bach gemein, daß in ihm durchschnittlich der große Lyriker vorwaltet, wie uns dies seine Missa solemnis, seine Cdur-Messe, seine Sonaten und Kammermusiken, sowie in beschränkteren Grenzen selbst seine Lieder sagen. In seiner Orchestermusik freilich (namentlich in der Sinfonie) steht er als der Sänger des Heroismus auf instrumentalem Gebiete da und ist daher hier nicht bloß lyrisch, sondern, wie besonders in der Eroica und in der Cmoll-Sinfonie, auch episch. Sein „Fidelio" blieb nur ein vereinzelter, wenn auch herrlicher dramatischer Versuch, der uns jedoch nur dort den Genius des Meisters in seiner ganzen Größe zeigt, wo derselbe sein persönliches Lieben und Hassen: wie

*) Auch in der selbstständigen, im a capella Stil geschriebenen Vocalmusik hat er sich mehrfach mit Erfolg hervorgethan. Man vergleiche Köchel Nr. 20, 44, 85, 86, 324 bis 327 und 340, sowie das Ave verum, dessen Orgel- und Streichquartettbegleitung ebensowohl fortfallen kann.

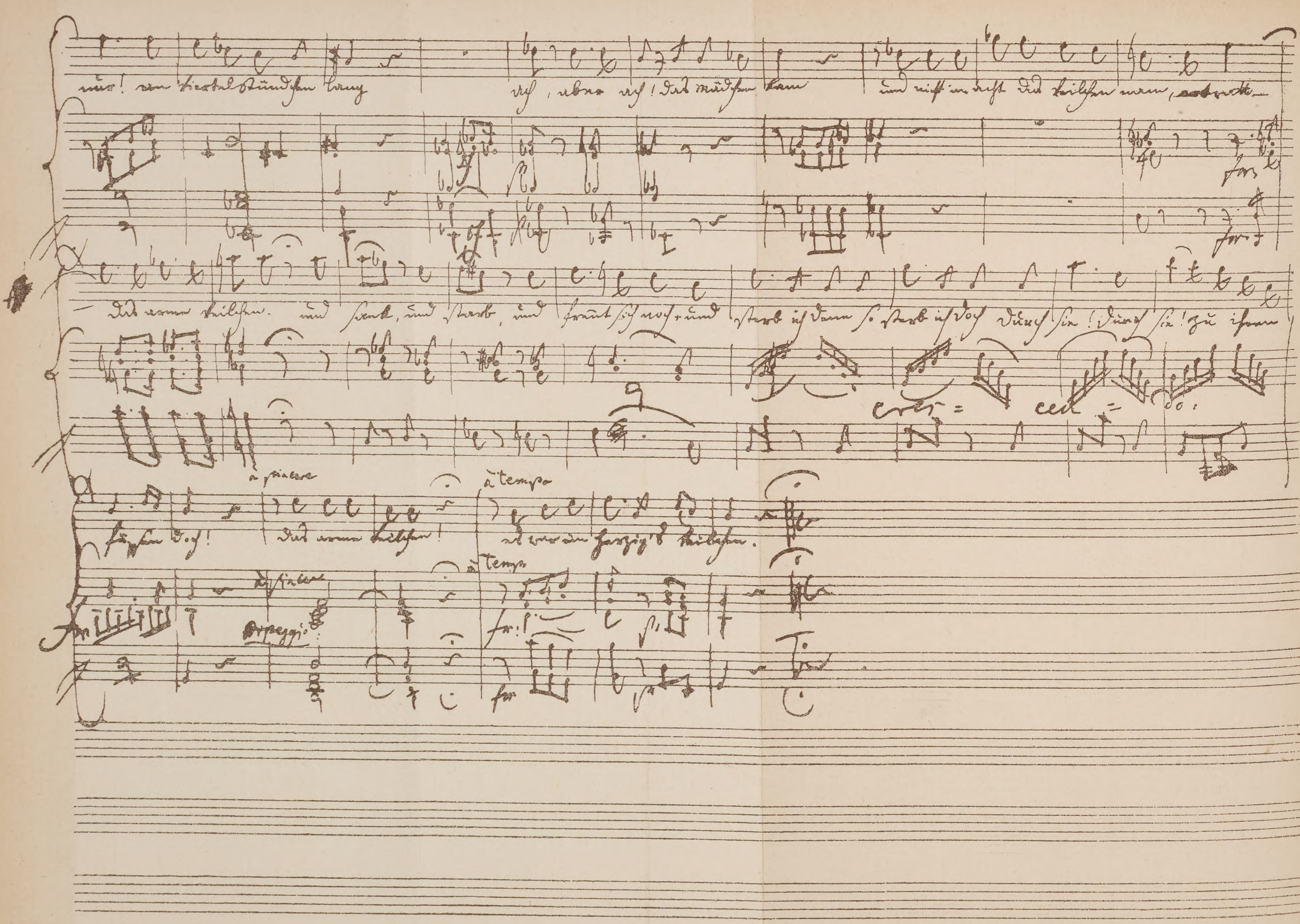
in der Scene und Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin?“, im Chor der Gefangenen und in der großen Kerkerscene, in die Sprache der Töne umsetzt; d. h. nur da, wo er, durch seine Feier der Freiheit und der Liebe und seinen Abscheu gegen Tyrannei, dem, was am stärksten mit dem Subjectiven im Umfange seines Genius verknüpft war, Ausdruck leiht. — Während daher die großen Genossen Mozart's kein Gebiet betreten haben, in welchem sich nicht auch der Letztere mit Glück bewegt, beherrscht dagegen Mozart, einem Jeden von ihnen gegenüber, ein weites Feld, das er vor dem Einzelnen voraus hat.

Mozart's Universalismus offenbart sich aber nicht hierin allein, sondern ebensosehr in seiner, bei keinem zweiten Meister so gleichgewichtig vertretenen und von keinem in so erschöpfender Weise bekundeten Doppel-Anlage sowohl für das Tragische, als für das Komische. — Dem Ernste und der Tiefe eines Bach oder Händel liegt, wenn wir von ein paar naiven und in der Gesammtheit ihres Schaffens verschwindenden Scherzen absehen, alles eigentlich rein Komische ganz fern; während es beiden nicht an gelegentlich aufblitzenden Funken von Humor gebricht. Aehnlich verhält es sich mit Gluck. Der Componist der komischen Operetten „Le Cadi dupé“ und „La Rencontre imprévue“ ist nicht der Gluck, den die Welt feiert; jene Werkchen sind nur ein paar gelegentliche, wenn auch nicht ganz talentlose Versuche des sonst so ausschließlich und mit so erhabenem Ausdruck auf dem musikalischen Kothurn einherschreitenden Großmeisters, sich auch einmal nach einer anderen, als der von der Natur seinem Genius angewiesenen Seite hin zu ergehen. — Will man inne werden, wie wenig auch Beethoven, aus dessen Faustnatur wohl gelegentlich ein dämonischer Humor oder eine schmerzliche Ironie hervorbrechen, die eigentliche Komik in der Musik zu Gebote stand, so denke man beispielsweise an das im Fidelio befindliche und auf komische Wirkungen ausgehende Lied des Kerkermeister Rocco: „Hat man nicht auch Geld daneben“, bei welchem noch niemals Jemand gelacht hat, während gerade Mozart diese Saite seiner Leyer nur zu berühren braucht, um eine Welt von heiteren Gesichtern um sich her zu schaffen. — Haydn allein vermag sich unter den Großmeistern unserer classischen Epoche als ein Gleichberechtigter neben seinen Freund Wolfgang Amade hinzustellen, und zwar ebensowohl hinsichtlich seiner unverwüstlichen vis comica, als bezüglich jenes, auch Mozart angeborenen göttlichen Humors, der, indem er uns schmerzvoll im tiefsten Innern bewegt, uns lächelnd zugleich den Frieden wiedergiebt. Dagegen gehen Haydn wiederum die eigentlich tragischen Wirkungen, deren doch Mozart, ebenso wie in seinen Opern auch in seinem Requiem, im Mittelsatze des Andante seiner Jupiter-Sinfonie, in seiner maurerischen Trauermusik (Köchel Nr. 477), in seiner vierhändigen Clavierfantasie (K. Nr. 608) und sonst noch so vielfach fähig ist, so gut wie ab. Haydn vermag uns wohl bis auf den Grund unseres Herzens zu rühren, uns feierlich zu stimmen und steigt selbst bis zum Erhabenen empor, nie aber wird er als ein Tragiker auf uns wirken. Bei Mozart dagegen macht die Kraft uns tragisch zu erschüttern nicht nur die eine Hälfte seiner Begabung aus, sondern die ihm innewohnende Tragik ist auch mit der ihm innewohnenden Komik in einer so engen und im ganzen Umfang der Tonkunst nicht wieder dagewesenen Weise verknüpft, daß wir den Offenbarungen dieser verschiedenen ihm zu Gebote stehenden Geistesmächte nicht allein in von einander getrennten, besonderen Werken, wie beispielsweise im Idomeneo



Notenschrift Mozart's von Goethe's Veilchen.

(Mit Bewilligung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig nach der bei ihnen in der Biographie W. A. Mozart's von Otto Jahn erschienenen Autographie.


nur! ein Viertelstündchen lang
ach, aber ach! das Mädchen kam
und nicht in Acht das Veilchen nahm,
das arme Veilchen.
Es sank, und starb, und freut sich noch: und
sterb ich denn, so sterb ich doch durch sie! durch sie! zu ihren
Füßen doch!
Das arme Veilchen!
es war ein herzig's Veilchen.
cresc
a piacere
à tempo
arpeggio

und in „Cosi fan tutte", sondern in wunderbarster gegenseitiger Durchdringung auch in ein und demselben Werke, z. B. in einer und derselben Oper, in ein und derselben Scene, ja selbst in einem und demselben kurzen Stücke begegnen. So namentlich in „Don Giovanni" und in der „Zauberflöte", in denen Don Juan und Leporello, Donna Anna und Zerline, Tamino und Papageno, Sarastro und der Mohr einander in beiden Beziehungen geradezu ergänzen und sich nicht etwa nur nacheinander, sondern ebenso häufig neben- und miteinander, d. h. in demselben Momente, sowie ihren gegensätzlichen Naturen gemäß, aussprechen. Man wird in der ganzen, Mozart vorausgehenden Musikgeschichte vergeblich etwas annähernd Aehnliches suchen und auch unter seinen Nachfolgern ist Mozart, im Punkte jener seiner wunderbaren Begabung, tragisch und komisch wirkende Personen gleichzeitig und mit voller Wahrung ihres entgegengesetzten Charakters ihre Empfindungen ausdrücken zu lassen, von Niemand wieder erreicht worden. Man könnte deshalb auch „Don Juan" und „Zauberflöte" — als Werke, die durch ihre einzig dastehende Verschmelzung des Tragischen mit dem Komischen eine neue Gattung bezeichnen und darum einen besonderen Namen verdienen — tragikomische Opern nennen; natürlich nicht in dem beschränkten Sinne, der mit dem früher schon dagewesenen dramma eroi-comico verknüpft war*).

Fig. 245. W. A. Mozart. Nach dem in Verona 1770 gemalten Bilde im Besitz des Dr. v. Sonnleithner in Wien.

Aber auch hiermit ist des Meisters Universalismus noch nicht erschöpfend gekennzeichnet: derselbe tritt uns auch in seiner ausnahmslosen Beherrschung aller Gattungen und aller Stile seiner Kunst, welche er persönlich überdies noch durch neue, von ihm erst wahrhaft entwickelte Kunstweisen und Formen bereicherte, entgegen. Kein anderes Gebiet der Musik bewahrheitet dies zunächst in so frappanter Weise als die Mozart'sche Oper. Als der Meister anfing, sich auf diesem Felde hervorzuthun, fand er nur zwei Gattungen von Opern vor: die opera seria und die opera buffa der Italiener. Unter seinen Zeitgenossen leistete damals Gluck das Höchste in der musikalischen Tragödie; Dittersdorf und Cimarosa dagegen in der

*) Mozart zeigt uns übrigens verwandte Verbindungen des Ernsten mit dem Heiteren nicht allein auf dramatischem Felde. Begegnen wir Aehnlichem doch selbst in manchen seiner, ausschließlich dem Gebiete der Instrumentalmusik angehörenden Werke. So tönen in die von süßen Klängen erfüllte zauberische Dämmerwelt des Adagios seiner Jupiter-Sinfonie und in die Frühlingsseligkeit des Adagios seiner Cdur-Sinfonie mit Introduction ganz unerwartet Stimmen hinein, die dem Hörer wie aus dem Grabe oder dem Jenseits zu kommen scheinen und an die Vergänglichkeit aller Jugend und Schönheit mahnen.

musikalischen Comödie. — Nach einer Reihe von im frühesten Jünglingsalter componirten dramatischen Versuchen, die sich mehr oder weniger auf der Durchschnittslinie des Besten bewegen, was die vorzüglichsten unter den italienischen, deutschen und französischen Opern- und Operettencomponisten zu jener Zeit hervorbrachten und unter denen „Mitridate", „Lucio Silla" und „La finta Giardiniera" als die fortgeschrittensten gelten können, sehen wir Mozart, kaum 24 Jahre alt, mit seiner 1780 geschriebenen Oper „Zaide" seine besondere, nur ihm eigenthümliche musikalisch-dramatische Individualität gewinnen. Da die letztere selber aber wieder eine unendlich vielseitige ist, so haben wir „Zaide", der Verwandtschaft des Stoffes und gewisser Momente ihrer Musik halber, als eine Ankündigerin der „Entführung" zu charakterisiren und zugleich, insofern sie nämlich auch seine erste eigentlich deutsche Oper ist, als eine Vorläuferin der „Zauberflöte", des „Königs Thamos", des „Schauspieldirectors" und wiederum der „Entführung", da diese vier Werke, mit „Zaide" als dem fünften zusammen, die vollständige Gruppe der von Mozart seit 1780 in seiner Muttersprache componirten musikalischen Dramen bilden. „Zaide" erscheint aber noch in anderer Beziehung als ein Merkstein in der Laufbahn des Dramatikers Mozart. Des jungen Meisters specielle und wunderbare Begabung: den Conflict der Empfindungen verschiedener und ihrem Charakter nach entgegengesetzter dramatischer Personen sich in ein und demselben Musikstücke gleichzeitig aussprechen zu lassen, bricht nämlich in „Zaide" (und zwar in dem Quartett Nr. 16 der Oper) zum ersten Mal siegreich durch. Hiermit aber war das Ensemblestück zu jener seiner höchsten dramatischen Bedeutung gediehen, mittelst derer die Oper selbst die gesteigertesten Momente der dramatischen Poesie hinter sich zu lassen fähig ist; denn auch der größte Dichter vermag mehrere auf der Bühne befindlichen Personen, stünden dieselben auch im heftigsten Conflicte, nur abwechselnd reden zu lassen, nicht aber uns, wie der große Tondichter, einen Einblick in das zu gewähren, was in ein und demselben Momente im Fühlen und Denken einer jeden derselben vorgeht. — Dem zweiten geistig selbstständig gewordenen dramatischen Werke Mozart's begegnen wir in seiner 1779 oder 1780 componirten Musik zu Gebler's heroischem Schauspiel: Thamos, König in Aegypten. Dieselbe besteht in grandiosen, von reichbesetztem Orchester begleiteten Chören, sowie nicht weniger in mehreren durch Geist und Originalität interessirenden Zwischenactsmusiken für Orchester allein. Die Chöre namentlich sind wahrhaft überraschend; sie bauen sich in so mächtigen, gewaltigen Dimensionen auf und wirken so erhaben, feierlich und geheimnißvoll, daß ihnen kaum in Gluck's Opern, geschweige denn in noch früheren, Aehnliches gleicher Gattung an die Seite zu stellen ist. Das den dritten Chor einleitende kleine Solo des Oberpriesters mahnt bereits an die Tonsprache des Comthurs im „Don Juan". — Der dem König Thamos im folgenden Jahre sich anschließende „Idomeneo" zeigt uns Mozart als den genialen Schüler Gluck's. Und wenn er hier hinter seinem Vorbilde auch in einzelnen wenigen Scenen zurückbleibt, so übertrifft er ihn dagegen doch wieder in anderen; so z. B. in der finster-erhabenen, noch heute ganz modern wirkenden und durch ihre zwingende dramatische Kraft und Leidenschaft erschütternden „Sturmscene", mit der der 2. Akt schließt; nicht weniger in dem, von diesem Finale nur durch ein Terzett getrennten Edur-Chor: „Still ist im Meer die Welle", welcher ebensosehr durch süße, rührende Melodie und seine die ruhende See wiederspiegelnde

Tonmalerei, als durch die in ihm athmende verklärte Stimmung den Hörer bezaubert.

Sahen wir bis hierher den jungen Mozart sich zur Höhe der Besten seiner Zeit erheben oder ihn schon zu den Anfängen der Entwicklung der eigenen Künstlerpersönlichkeit gelangen, ja vereinzelt selbst ganz Ungewöhnliches, noch nie Dagewesenes bringen, so begegnen wir ihm von 1782, d. h. von seinem 26sten Jahre an, als dem Begründer ganz neuer Gattungen von Opern. Von diesem Zeitpunkte an sind nämlich nur drei seiner Opern: die unvollendet gebliebene opera buffa „L'Oca del Cairo“, ferner „Cosi fan tutte“, sowie endlich „La Clemenza di Tito“, solche, in welchen sich Mozart noch in den durch seine Vorgänger vorgezeichneten Bahnen und Stilen (die letzteren dabei jedoch wiederum idealisirend) bewegt; dagegen stellen sich seitdem vier seiner Opern: „Die Entführung aus dem Serail“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Don Juan“ und „Die Zauberflöte“ als die Repräsentanten bis dahin ganz unbekannter und von Mozart erst geschaffener Richtungen der dramatischen Tonkunst dar. — Indem wir den genannten unvergänglichen Werken, zu deren wahrer Würdigung kaum ganze Abhandlungen hinreichen würden, hier nur einen Blick weihen, halten wir es für angezeigt, dieselben nicht, gleich den bisher besprochenen Opern, abermals in chronologischer Reihenfolge anzuführen, sondern vielmehr nach der Bedeutung, die sie innerhalb der von Mozart in's Leben gerufenen neuen Richtungen einnehmen.

Als eine neue und besondere Gattung schuf Mozart zunächst die Conversations- oder Spiel-Oper und in ihr zugleich die heitere, nicht mit der einseitig komischen zu verwechselnde Oper. Das Heitere ist vornehmer und umfassender, als das bloß Komische, gerade wie der Humor höheren Ursprungs ist und aus tieferen Quellen im Gemüthe hervorbricht, als das bloß Ironische und Parodistische. Das Heitere schließt auch einen Mittelzustand der Stimmung nicht aus, der dem Ernsten und Elegischen noch einen Platz gönnt; ja, es bedarf dieser entgegengesetzten Stimmungsgebiete, um in seiner ganzen Sonnenhelle zu wirken und um seine Kraft zu beweisen, auch dunklere Partien im Rahmen des Dargestellten noch bis zu einem gewissen Punkte hin zu erhellen und zu verklären. Die Oper „Die Hochzeit des Figaro“, die wir als das bis heute noch unübertroffene Ideal aller Conversationsopern ansehen dürfen, liefert für das Gesagte einen schlagenden Beweis. Nur durch die reinigende Kraft, die dem Edel-Heiteren innewohnt, sowie durch die befreiende und göttliche Macht des Humors gelang es Mozart im „Figaro“, das gleichnamige frivole Lustspiel von Beaumarchais in die Sphären einer idealen Kunstgestaltung emporzuheben. Ward doch dessen Gräfin durch Mozart, wie das als Es dur-Arie bekannte rührende Gebet einer reinen vornehmen Seele beweist, in ein Abbild keuscher hoheitsvoller Weiblichkeit verwandelt, gleichwie der Pariser Gamin Cherubim in den personificirten Genius der Jugend, des Frühlings und der Liebe, der Graf in einen Cavalier, der auch ernsthafter Reue und der Rückkehr zu der edelen Gattin fähig ist, sowie endlich Susanne und Figaro in geniale Typen des liebenswürdigsten Humors und der bezauberndsten Anmuth und Schalkhaftigkeit. — Alle nach Mozart aufgetretenen Nachahmer der von ihm geschaffenen Conversationsoper sind auf diesem Felde tief unter ihm geblieben. Als die hervorragendsten darunter können immer noch Rossini in seinem „Barbier von Sevilla“, Boieldieu in

seinem „Johann von Paris“, Auber im „Schwarzen Domino“, Donizetti in der „Regimentstochter“ und Nicolai in seinen „Lustigen Weibern von Windsor“ gelten; und doch — welche Kluft trennt auch schon diese Opern (um von solchen wie Flotow's „Martha“ und Lortzing's „Wildschütz“ gar nicht zu reden) von Mozart's Figaro.

Nächst der Conversationsoper schuf Mozart die noch viel bedeutsamere romantische Oper. „Don Juan“ ist, selbst in einem ganz modernen Sinne erfaßt, die erste romantische Oper, welche die Geschichte der Musik aufweist. Und zwar ist „Don Juan“ eine romantische Oper höchsten Stils, da sie sich nicht etwa, wie „Oberon“, wie „Die weiße Dame“, wie „Maurer und Schlosser“ oder wie „Undine“ nur im Fantastischen, Märchenhaften, Abenteuerlichen und Humoristischen bewegt, sondern zu alledem auch das Hochtragische und Dämonische als entscheidende Momente in sich aufgenommen hat. Denn während die Welt der Geister in die „Weiße Dame“ und in den „Oberon“ nur als Scherz oder in neckischer, koboldhafter und reizender Gestalt hineinspielt, greift sie in den „Don Juan“ mit furchtbar tragischer Erhabenheit und durch einen Boten ein, der als der Vertreter einer dem Jenseits angehörenden rächenden Nemesis erscheint. — Die Titanennatur des Helden, sowie die aus ihr hervorgehende Tragik der Oper drückt sich schon in der Introduction der Ouverture zum „Don Juan“ aus, die das immer näher herandrohende Verhängniß und das über den Frevler hereinbrechende Gericht in erschütternder Weise malt. Dagegen könnte man das diesem Eingange sich anschließende Allegro am kürzesten durch das Goethe'sche Motto: „Mit göttlichem Erkühnen“, bezeichnen, womit auch das Dominirende in Don Juan's Charakter hervorgehoben wäre. Drückt doch das, im Eingang dieses Allegros im Discant eintretende und schneidend scharf mit der Grundtonart D dur dissonirende Dis sofort den ganzen Zwiespalt zwischen unserem Helden und der ihn umgebenden Welt aus, während die sich unmittelbar anschließende herausfordernde Fanfare der Trompeten, Hörner und Pauken den lachenden Hohn und die Tollkühnheit malt, mit der der Verwegene der Gefahren spottet, die sich seinen Frevelthaten entgegenstellen. Jenes Auflehnen des Dis gegen die Grundtonart ist eins mit dem Auflehnen Don Juan's gegen die ganze sittliche Weltordnung, die ja ebenfalls der Grund ist, auf welchem der einzelne Mensch zu stehen, und zu der er sich, sei er noch so gewaltig angelegt, in ein Verhältniß zu setzen hat, wenn er nicht dem Untergang verfallen will. Die Fanfare, welche der musikalischen Periode, die das Dis bringt, folgt, erinnert mich nebenbei an eine der genialsten Zeichnungen. Dieselbe befindet sich in dem, im Costüme der Renaissance gehaltenen Cyklus „Aus dem Leben eines Wüstlings“ von Meister Genelli. Es ist das Blatt, das uns den frevelnden jungen Cavalier zeigt, wie er, mit seinem Narren zechend und blasphemirend, bei einem Gewitter auf einem Lotterbette liegt und dem, dicht am geöffneten Fenster vorüberflammenden Blitze mit erhobenem Champagnerglase hohnlachend ein „Bravo!“ nachruft. Auch die Stelle im ersten Finale der Oper, in der Don Juan, des mahnend über seinem Haupte hinrollenden Donners spottend, trotzig in den Ansturm der ihn bedrohenden Menge hineinruft: „Laßt den Erdenball erzittern, Sklaven zagen vor Gewittern!“ könnte einem dabei einfallen.

Die Introductionsscene zur Oper selber: das berühmte „Keine Ruh' bei

Tag und Nacht", die verschiedenen Empfindungen, die hier auf einem Platze entwickelt werden, sowie die Steigerung des Ganzen bis zum Duell bilden eine, in der Tönewelt bis zur Stunde unübertroffene musikalisch-dramatische Exposition. Während des Zweikampfes endlich entwickelt Mozart eine Tonmalerei, bei der man sich nur fragt, ob ihm die Darstellung der blitzend sich kreuzenden Schwerter der Kämpfenden bis zum tödtlichen Stoß Don Juan's auf den Greis, oder der Ausdruck des stöhnenden Hinsterbens und Verendens des sich am Boden verblutenden Comthurs ergreifender gelungen ist. Und wie stimmt zu dieser Trauerscene das dunkele Colorit der drei Bässe: des Don Juan, Leporello und Comthur; wie auch das, dieselbe abschließende wehklagende Ritornell des Orchesters, das man fast eine Anticipation des ersten Satzes der Beethoven'schen Cis moll-Sonate quasi una fantasia nennen könnte! Welche Verzweiflungsrufe im Orchester dann, als die während des Schwertergeklirrs entsetzt herbeieilende Tochter die Leiche des hingemordeten Vaters erblickt. Man verfolge das sich hier anschließende große dramatische Recitativ im Einzelnen und frage sich, ob das Unaussprechliche eines übergroßen Seelenschmerzes jemals in ergreifenderer Weise in der Musik ausgesprochen worden ist. Das folgende Duett mit Ottavio dann, mit der zweimal darin so herzbrechend nach der Höhe verklingenden Frage Donna Anna's: „Wo ist mein Vater hin?" (welche des Hörers Seele mit Mitleid und Wehmuth bis zum Rande füllt), nicht weniger dort auch das großartige Pathos und die musikalisch-dramatische Wirkung des vom Geliebten geforderten und geleisteten Schwurs, den Vater zu rächen — wie ist das Alles nicht nur vom Genie eingegeben, sondern auch mit Genie bis in's Einzelste ausgeführt!

Doch wohin sollten wir gelangen, wenn wir in dieser Weise weiter in die Oper aller Opern eindringen wollten. Durch die Fülle des uns in diesem Capitel vorliegenden Stoffes bedrängt, gedenken wir vielmehr hier schon der „Zauberflöte". Mozart schuf mit derselben einerseits die echte Märchen-Oper, andererseits zugleich eine höhere Gattung, nämlich die mit dem Märchenhaften verwobene allegorische und symbolische Oper. Schon die besondere Stellung der „Zauberflöte" innerhalb der Reihe der umfangreicheren Arbeiten Mozart's ist eine merkwürdige und beziehungsvolle. Von ebenbürtigen größeren Werken war, innerlich genommen, „Don Juan", mit seinem Gottesgericht und seiner Kirchhofsscene, der Vorgänger, das „Requiem" dagegen, mit seinen Todesschauern und seiner Darstellung des über die Welt hereinbrechenden jüngsten Tages, der Nachfolger der „Zauberflöte"; ja das Letztere war schon bei unserem Meister in Bestellung gegeben, als er noch an der „Zauberflöte" arbeitete. Da entsteht nun, in idealster musikalisch-poetischer Versöhnung von Leben und Tod, Vergänglichkeit und Fortdauer, ein Tonwerk, welches seinen Hörern die Empfindung einflößt, daß das Walten, Wirken und Sein des Guten, Schönen und Wahren kein leerer Wahn sei, sondern der Menschheit als eine dreifache Offenbarung der Gottheit zu gelten habe. Aehnlich tief und überzeugend durch die Sprache seiner Töne erfaßt der Meister in der „Zauberflöte" das Hinsterben der Kreatur. Im „Don Juan" und im Requiem wird uns der Tod allein von seiner furchtbaren und erhabenen Seite geschildert, wie er unerwartet in das Leben des Einzelnen und der ganzen Menschheit als ein schrecklicher und unerbittlicher Schuldeinforderer eintritt; er erscheint hier als der Würgengel der Sterblichen oder als der Bote des, wie das alte Testament sagt, „Herz und Nieren prüfenden"

Weltenrichters. In der „Zauberflöte“ dagegen stellen sich Tod und Vergänglichkeit in ihrer Verklärung, d. h. als hohe wohlthätige Mächte dar, die zu einem höheren Leben hinführen und welche, an den Pforten dieses höheren Daseins, den, der als ein Würdiger Einlaß begehrt, mit beseligendem Lächeln willkommen heißen. Mit dieser musikalischen Grundstimmung des unvergänglichen Werkes verknüpft Mozart aber noch eine Verherrlichung der Freimaurerei (deren Orden er in gleicher Weise wie Haydn und Beethoven angehörte), sowie auch Kaiser Josephs II., als des Protectors der Freimaurer und Vertreters idealer, den freimaurerischen verwandter Träume von Menschheitsbeglückung. Man gedenke in ersterer Beziehung nur des wiederholten dreimaligen Einsatzes der Posaunen, Trompeten, Hörner und Holzbläser in der Ouvertüre unserer Oper, durch deren Rhythmus zugleich die drei Schläge, mit denen der Freimaurer Einlaß in den Weisheitstempel begehrt, symbolisirt werden. Auch die Fuge in der Ouvertüre, sowie der geheimnißvoll ergreifende Gesang der geharnischten Männer im zweiten Acte knüpfen bei der Freimaurerei an und deuten auf die dunkelen Wege und vielfach verschlungenen Räthsel des Daseins hin, die allein dem nach Klarheit Ringenden und alle Prüfungen Bestehenden sich endlich einmal aufhellen und lösen werden. In noch unmittelbarerer Beziehung zur Freimaurerei steht Sarastro und sein Priesterstaat. Was Mozart als Tondichter den Chören der Priester und ihrem Oberhaupte in den Mund legt, erhebt sich daher, und zwar umsomehr, als der Meister, wie seine Briefe darthun, mit Begeisterung Freimaurer war, zu einer Milde, Würde und Erhabenheit, die als der sublimste Ausdruck reiner Humanität in der Musik gelten dürfen. Ueberall in der „Zauberflöte“ handelt es sich um den Sieg des Höheren und Göttlichen über das Niedere und Thierische. Aber der Tondichter stellt uns jenen Sieg nicht auf die Weise dar, daß er uns moralisirend von seiner Nothwendigkeit überzeugte, sondern vielmehr dadurch, daß er uns die verklärende Macht des Schönen, Guten und Wahren erleben, die hoheitsvolle Heiterkeit, die diesen höchsten sittlichen Mächten in ihrem Zusammenwirken innewohnt, in uns übergehen läßt und die unfreiwillige Niederlage, die das Bestialische durch jene es bändigenden höheren Gewalten erleidet, mit einem über alle Tendenz erhabenen Humor, mit dem Götterhumor der Kunst, idealisirt und verklärt. So z. B. im Tanz der Mohren zu Papageno's Glockenspiel, oder während des entzückenden Flötensolos Tamino's, durch welches Löwen, Tiger und Meerkatzen herbeigelockt und dem neuen Orpheus besänftigt und schmeichelnd zu Füßen gelegt werden. Meister Mozart selbst erscheint, während er die „Zauberflöte“ componirt, als einer jener hohen Genien, die das Niedere durch das ihnen innewohnende Höhere überwinden. Den Beweis hierfür liefert Mozart's Verhalten gegenüber Schikaneder. Der Letztere, in welchem das naive harmlose Wienerthum immer noch das Beste war, erhoffte von Mozart, daß dessen Muse sich seinen, auf einen Kassenerfolg bei der großen Menge ausgehenden niederen Ansprüchen fügen werde. Im Anfang mag wohl Papageno-Schikaneder seinen Tamino-Mozart hierdurch zuweilen außer sich gebracht haben; des großen Meisters idealisirender Genius, als das Höhere, überwand und bändigte aber auch in diesem Falle das an ihn herantretende Alltägliche und Niedere. Denn selbst die Ansprüche, die jener sterbliche und gewöhnliche Erdensohn an ihn stellte, sollten ihm dazu dienen, Kupfer in Gold, Gassenhauer der Wiener Posse in unsterbliche Melodien und Lieder zu verwandeln

und umzubilden; die ihm aufgedrungene Nöthigung ward daher vielleicht gerade dem Kunstwerk, wie so oft im Leben des Künstlers, zum Gewinn*).

Die leichtere romantische Oper, und zwar insbesondere die vorwaltend abenteuerlich, humoristisch und verliebt gehaltene, schuf Mozart in der „Entführung aus dem Serail". Sie wirkt darum auch heiter, spannend und die Fantasie anregend, wie eines der reizendsten Märchen aus „Tausend und einer Nacht"; ein Eindruck, der noch dadurch verstärkt wird, daß sie, gleich Scheherezadens Erzählungen, im Orient spielt, sowie überdies zwischen Spaniern und Türken, zwei Völkern, über welche der Geist fantastischer und abenteuerlicher Romantik von jeher seinen ganzen Zauber ausgegossen. Mozart hat nun nicht nur dem verschiedenen und besonderen Charakter dieser beiden Nationen, die er einerseits in dem Serailswächter Osmin und dessen Herrn, dem Bassa Selim, andererseits in Constanze, Belmonte, Pedrillo und Blondchen personificirt, den originellsten und zutreffendsten Ausdruck in der Musik verliehen, sondern sagt uns auch schon in der Ouvertüre, in deren erste Tacte glänzende Janitscharenmusik einfällt, wohin er uns zu führen gedenkt. Indem er aber hier bereits das Allegro des Orchesters durch das vornehme Motiv der ersten Arie des Belmonte unterbricht, stellt er auch schon in der Einleitung zu seinem reizenden Werke Geist und Weltanschauung beider Nationen einander gegenüber. In seinem Osmin hat uns Mozart eine ähnlich unvergleichliche, weil einzig dastehende Figur in der dramatischen Tonkunst geschaffen, wie dies Shakespeare durch seinen Falstaff in der dramatischen Poesie gethan. Die Mischung von Fanatismus und Lüsternheit, Bramarbasiren und Feigheit, Selbstgefälligkeit und Beschränktheit, die in Mozart's musikalischer Darstellung dieses Charakters unsere Bewunderung erregt, ist eine so geniale und eigenthümliche, daß wir uns vergeblich nach einem zweiten Charakter dieser Art in der dramatischen Musik umsehen. Gerade die seitdem versuchten Nachahmungen desselben haben die Unerreichbarkeit des Originals bewiesen. Und wie entzückend kann doch auch dieser alte, dummdreiste und uns sonst nur erheiternde Sünder singen, wenn ihn uns Mozart verliebt, und zwar verliebt in dem verklärenden Lichte seines Genius zeigt. Es sei hier nur noch gesagt, daß Osmin's Lied „Wer ein Liebchen hat gefunden", die Romanze Pedrillo's, mit der er den Liebenden das Zeichen zur Flucht giebt, Beider Zwiegesang „Vivat Bacchus, Bacchus lebe, Bacchus war ein braver Mann!" und Belmonte's erste herrliche Arie noch heute zu dem Originellsten, Neuesten und Empfundensten zählen, was man im Felde der komisch-romantischen Oper hören kann. Die „Entführung" ist auch dadurch ein ganz eigenartiges, in gleicher Weise vorher nicht dagewesenes Werk, daß es uns

*) Es sei hier, um Mißverständnissen zu begegnen, noch nachträglich bemerkt, daß der Zauberflöte von größeren Werken in Wahrheit nicht Don Juan, sondern Cosi fan tutte vorausging, sowie daß derselben zunächst nicht das Requiem, sondern der Titus folgte, dessen Composition, obwohl früher zum Abschluß gelangend, doch später angefangen ward, als die der Zauberflöte. Wie aber Titus seine eigentliche innere Beziehung zum Idomeneo hat, so steht die Zauberflöte in einem geheimnißvollen geistigen Rapport mit dem Don Juan und dem Requiem. Und wenn wir oben auch die Chronologie dieser Werke nicht in den Vordergrund stellten, so bleibt es doch immerhin, namentlich im Zusammenhang mit dem sie verknüpfenden geistigen Band, bedeutsam, daß sie alle drei den letzten fünf Lebensjahren Mozart's angehören.

Mozart, wie einen jeden der wenigen Universalisten, welche die Künste zählen, als einen Zusammenfasser des Verschiedenartigsten, Entgegengesetztesten zeigt. Denn Mozart verschmolz in der genannten Oper den Stil und die Arienform der ihm überkommenen italienischen opera buffa mit dem Stil, der Liedform und dem Dialog des deutschen Singspiels — eine künstlerische That, die er später in noch nationalerer und zugleich großartigerer Weise in der „Zauberflöte" wiederholte.

Ganz anders verhält sich's mit „Cosi fan tutte". Wir haben es darin mit der ausschließlich komischen Oper zu thun; zugleich aber mit so viel Originalität und Liebreiz der Melodie und mit einer so feinen musikalischen Durchbildung der Kunstform, daß man Aehnliches vergeblich in der gesammten „opera buffa" der Italiener, soweit dieselbe Mozart vorausging, suchen würde. Im Reichthum und in der Mannigfaltigkeit ihrer Ensemblestücke, sowie in der Ausschmückung der letzteren durch ein blühendes instrumentales Colorit, zu dessen Wirkung namentlich der Holzbläserchor (die Clarinetten mit inbegriffen) und die sich mit ihm auf das Mannigfaltigste mischenden Hörner in oft überraschend origineller und selbstständiger Weise beitragen, übertrifft diese Oper Mozart's noch dessen „Figaro". Einzelne Effecte darin werden stets das Neueste vom Neuen bleiben. Ich verweise in dieser Beziehung beispielsweise auf das entzückende Terzettino des ersten Actes in Edur, welches Situation und Stimmung, um die es sich hier handelt: das Lebewohl nämlich, das die am Ufer zurückgebliebenen Bräute ihren in die See hinaussegelnden Verlobten nachrufen — in ganz genialer Weise malt. Dasselbe gewinnt namentlich da, wo, über dem in der Tiefe wie leises Wellenrauschen ertönenden Sordinengemurmel der Geigen, die Singstimmen und Bläser die zweite Lage des über dem Orgelpunkt H eintretenden verminderten Septimen-Accords Ais, Cis, E, G als Trugschluß intoniren, durch die Besonderheit seines Ausdrucks etwas geradezu Hinreißendes. Wir glauben hier den sanften Hauch, welcher, halb aus Sehnsucht, halb aus wollüstiger Erinnerung gebildet, ebensowohl die Herzen der Zurückgebliebenen, als die Segel der am Horizonte verschwindenden Schiffe der Freunde zu schwellen scheint, im eigenen Busen süß erschauernd zu verspüren. — Mit seiner Oper „Titus" kehrt Mozart als Mann noch einmal in jene Welt classischer und einen hochpathetischen Stil fordernder

Fig. 246. W. A. Mozart.
Nach dem Gemälde von Tischbein gestochen von L. Sichling.

Leopold Mozart mit seinen Kindern, dem siebenjährigen Wolfgang Amadeus und der elfjährigen Marianne.

(Nach einer Zeichnung von De Carmontelle gestochen von Delafosse im Jahre 1764.)

Erinnerungen ein, die er mit seinem „Idomeneo" als Jüngling betrat. Folgte er damals den Pfaden Gluck's, so that er im „Titus" (wenn auch nur in einer gewissen Beziehung) noch einen Schritt über den Schöpfer der Alceste hinaus. Dieser verharrte bei seiner Darstellung der antiken Welt unter den Griechen; Mozart setzte dieselbe bis zu den Römern fort. Und wenn Spontini, nach Mozart's Hingang, das classische Römerthum in seiner „Vestalin" abermals in unvergänglicher Weise schilderte, so erscheint er nach dieser Seite hin ebensowohl als ein Schüler Mozart's wie Gluck's. Denn Mozart hat das Imperatorische und Heroische, durch das sich das Römerthum charakterisirt, zum ersten Mal im „Titus" in seiner ganzen Majestät ausgesprochen. Bereitet doch die Ouvertüre den Hörer in gleicher Weise auf die ihr folgende Oper vor, wie der Triumphbogen des Constantin in Rom den Wanderer auf das Forum romanum.

Dasselbe Ausgreifen des Genius nach allen Seiten, welchem wir in Mozart dem Dramatiker begegneten, zeigt uns der Instrumentalcomponist Mozart und auch hier bereichert er das sich vor ihm aufthuende weite Feld durch eine ganze Gruppe neuer Arten oder besonderer Genres, die man in dieser Gestalt unserem Meister entweder überhaupt verdankt, oder denen er doch jene höhere Entwicklung erst verliehen, die wir an ihnen bewundern. Zunächst sei hier bemerkt, daß Mozart, wie er in dramatisch-musikalischem Felde als Vermittler zwischen den beiden Hauptgattungen der älteren italienischen Oper und dem durch Gluck bis zu seinem Ideal gesteigerten Musikdrama der Florentiner einerseits und der romantischen und romantisch-komischen Oper der neueren Meister Deutschlands und Frankreichs andererseits dasteht (daher speciell für Deutschland als der Mittelsmann zwischen Gluck und C. M. von Weber), derselbe in der Instrumentalmusik das verbindende Mittelglied zwischen Haydn und Beethoven repräsentirt. Dies zeigt er ebensowohl in seinen Sinfonien und seinen Streichquartetten, als in seinen Clavier-Quatuors, Clavier-Trios, seinen Sonaten für Clavier und Geige, seinen Sonaten, Fantasien und Variationen für Clavier allein und in noch vielen einzelnen Stücken, sei es für Clavier, sei es für andere Instrumente. Er offenbart sich nach allen diesen Seiten hin ebensowohl als der Schüler, wie zugleich als der Vorgänger Haydn's, mit dem vereint er erst jene entscheidende Wirkung auf Beethoven ausübte, durch welche nicht weniger der Stil der Sinfonie, als der Quartett- und der Sonatenstil auf die Gipfel ihrer Entwicklung gesteigert werden sollten. Wir wollen unter den genannten Gattungen hier im Einzelnen nur der sechs berühmten, Haydn von Mozart gewidmeten Streichquartette (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465) gedenken. In der Zueignung an seinen großen Freund sagt unser Meister von diesen Mustern ihrer Gattung: „Sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühseligen Arbeit"*), mit welcher Aeußerung das alte Märchen, daß Mozart seine Schöpfungen „aus dem Aermel geschüttelt", wohl ein für allemal seine bündige Abfertigung gefunden. Daß diese Quartette zu denjenigen Kammermusiken Mozart's gehören, die den Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner Erfindung, die Wärme und Tiefe seines musikalischen Ausdrucks, seine Grazie, Anmuth und Meisterschaft in der Behandlung der Kunstform, sowie seine Kenntnisse der Technik und Wirkungs-

*) „Essi sono, è vero, il frutto d' una lunga e laboriosa fatica."

fähigkeit der betreffenden Streichinstrumente mit am glänzendsten documentiren, kann bei Werken, an welche er seine beste Kraft gesetzt, „um etwas zu leisten, das ihm und seinem Meister Haydn Ehre mache“, nicht überraschen. — Nächst diesen Quartetten sei noch des herrlichen Quatuors in G moll für Clavier, Geige, Bratsche und Cello (K. 478) gedacht, dessen erster Satz als Beleg für Mozart's machtvollen Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung, der gelegentlich selbst „Härte und Herbigkeit nicht scheut“, dienen kann. Das Andante zeichnet sich mehr durch einen innigen, das Finale durch einen fröhlichen Ausdruck aus; sämmtlichen Sätzen aber entströmt eine solche Fülle von Wohllaut, daß der Hörer schon hierdurch allein in eine beseligte Stimmung versetzt wird. Neben allen diesen besonderen Gattungen der Kammermusik und des sinfonischen Stils entwickelt nun Mozart als neue, oder doch durch ihn zuerst zu idealer Höhe gesteigerte Kunstgebilde im Felde der Instrumentalmusik noch das Quintett für Streichinstrumente, die Serenade und das Divertimento, in welchen drei Species sich Haydn und Beethoven weder der Qualität, noch der Quantität ihrer, den gleichen Gattungen angehörenden Werke nach mit ihm zu messen vermögen, sowie überdies das Streich-Trio, das Streich-Duo, die Orgelsonate und das sinfonisch gehaltene Concert mit Orchesterbegleitung, wobei das prädominirende Solo-Instrument ebensowohl von der Geige, der Bratsche, dem Fagott, der Clarinette, der Oboe, der Flöte, der Harfe und dem Horn, als ganz besonders vom Claviere vertreten wird*).

Wir besitzen nach Ritter von Köchel's Verzeichniß nicht weniger als 49 Sinfonien von Mozart. Wenn nun auch eine jede derselben als Studie Mozart's, sowie als Gradmesser seiner immer höher steigenden Durchbildung und Beherrschung der sinfonischen Formen ein hohes kunstgeschichtliches Interesse besitzt, so sind doch nur neun Sinfonien darunter zu nennen, welche, wie sie bis in die Gegenwart einen immer gleichen Werth behaupteten, so auch für alle Zukunft lebendig bleiben werden, da sie durch ihre Schönheit und Kunstvollendung nun schon seit hundert Jahren auf die wechselnden Geschlechter der Menschen in gleicher Weise fortwirken und neben dieser ewigen Jugend und Anmuth eine so bedeutende Tiefe besitzen, daß sie sich heute noch als völlig oder doch nahezu ebenbürtig neben den reifsten Haydn'schen und den neun Sinfonien Beethoven's behaupten. Jene neun Werke nun, welche Mozart's Ruhm als classischer Sinfoniker für alle Zeiten begründeten und ihm jene schöne verbindende Mittelstellung in dem Kleeblatte unserer classischen Meister der Sinfonie anwiesen, zerfallen ihren Tonarten nach in drei Hauptgruppen. Wir unterscheiden nämlich darunter drei C dur-Sinfonien (eine dreisätzige, eine mit einer Introduction und die gewaltige Jupiter-Sinfonie mit der Doppelfuge), drei D dur-Sinfonien (eine drei-, vier- und fünfsätzige, die letztere aus der „Haffner-Serenade“ hervorgegangen) sowie eine dritte Gruppe, die sich aus der heiter lebendigen und anmuthvollen A dur-Sinfonie, der großen tiefleidenschaftlichen G moll-Sinfonie und der

---

*) In Streich-Trios hatte sich übrigens auch Haydn schon hervorgethan, wie dessen 21 Trios für 2 Violinen und Cello, sowie das von ihm componirte und zu seiner Zeit sehr beliebte Doppel-Trio für je 2 Geigen und ein Cello, „Echo“ genannt, das von zwei einander gegenübersitzenden Spielergruppen in zwei aneinanderstoßenden Zimmern aufgeführt ward, beweisen.

hoheitsvollen, von einer edelen Heiterkeit durchwehten großen Es dur-Sinfonie zusammensetzt *).

Leider können wir auch den herrlichen Serenaden Mozart's, die erst durch die von Breitkopf und Härtel veranstaltete und vor Kurzem vollendete Gesammtausgabe der Werke unseres Meisters zu ihrer allgemeineren Würdigung zu gelangen beginnen, nur wenige Worte widmen. Wir beschränken uns darum unter den vielen hervorragenden Werken dieser Gattung (indem wir dabei von der bereits unter den Sinfonien angeführten „Haffner-Serenade" absehen) auf eine Serenade in D dur (320 Köchel), eine große Serenade in B dur für 12 Blasinstrumente, im zweiten Fagott durch den Contrabaß verstärkt (361 K.), eine Serenade in Es dur (375 K.) und eine Serenade in C moll für acht Bläser (388 K.). Die 1779 für zwei Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, Trompeten, Pauken und Streichorchester componirte siebensätzige D dur-Serenade enthält eine aus zwei Stücken bestehende „Concertante", welche Otto Jahn mit Recht „ebenso klar und durchsichtig in der Ausführung, als zart und anmuthig in der Stimmung" nennt. Von dem der Concertante folgenden Andantino sagt er: „im Gegensatz gegen die heitere leichte Stimmung, welche jene Sätze wahrhaft lichthell macht, spricht sich hier ein wehmüthiger Ernst aus, der nicht mehr von einem gegenwärtigen Schmerz leidenschaftlich aufgeregt ist, sondern in dem Gefühl eines durchgekämpften Leidens innere Ruhe gewinnt." — Die große 1780 neu bearbeitete B dur-Serenade ist für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 4 Hörner, 2 Fagotts, Violoncell und Contrabaß geschrieben**). Im Ganzen geistvoll angelegt, voll Feuer, köstlich instrumentirt und von bezauberndem Wohllaut, ist doch als die Krone ihrer sieben Sätze das Adagio anzusehen. Jahn sagt nicht zuviel davon, wenn er äußert: „Wir gelangen hier durch die künstlerische Katharsis, wie Aristoteles sie nennt, zu einer absoluten Freiheit und Befriedigung, welche dem Menschen allein in der vollendeten Harmonie und Schönheit der Kunst zu finden vergönnt ist". Die Es dur-Serenade, componirt 1781, sowie die Serenade in C moll, 1782 entstanden, gehen ebenfalls hoch über jene relativ leichtere Unterhaltungsmusik hinaus, zu der selbst noch die meisten Serenaden eines Haydn zu zählen sind. Von der für 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und

---

*) In Köchel's Verzeichniß tragen diese Sinfonien die Nummern 201, 338, 385, 425, 504, 543, 550 und 551; nur die aus der Haffner-Serenade hervorgegangene ist bei Köchel nicht unter den Sinfonien, sondern unter den Serenaden zu suchen, woselbst sie die Nummer 250 führt und die Ueberschrift trägt: „Serenata per lo sposalizio del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabetta Haffner del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart." Das nicht überall zu billigende Arrangement derselben zu einer fünfsätzigen Sinfonie, wie es in der ältesten Ausgabe von Breitkopf und Härtel vorliegt, rührt nicht von Mozart selber her. — Als eines sehr frischen und lebhaft angeregten sinfonischen Werkes ist hier auch noch Mozart's sogenannter „französischer Sinfonie" zu gedenken (K. 297), die er im Juni 1778 zu Paris componirte. Das in G dur stehende, von schmeichelnder Zärtlichkeit und süßer Wehmuth überhauchte Andantino derselben darf sich neben die reifsten derartigen Sätze Mozart's stellen; es ist freilich nachcomponirt und somit späteren Datums.

**) Sie soll ursprünglich, (und zwar, was unglaublich klingt, schon im Jahre 1768) als Streichquintett componirt und von Mozart erst 1780 für 13 Instrumente eingerichtet worden sein.

2 Oboen gesetzten Esdur-Serenade schrieb der allzubescheidene Mozart an seinen Vater: er habe sie (da ein musikalischer Freund zuhören sollte) „ein wenig vernünftig gemacht". Das erste Allegro trägt einen „glänzenden, ritterlichen Charakter, gegen den das unerwartet eintretende klagende zweite Thema einen herrlichen Contrast bildet. In dem schönen, durch alle Stimmen verschlungenen Gesang des Adagio vernimmt man das innige Zwiegespräch Liebender. Die Fröhlichkeit des letzten Satzes in Rondoform ist frisch und gesund mit einem unverkennbaren Anklang an volksthümliche Weisen." — Die Cmoll-Serenade, genau wie die vorige instrumentirt, „hat etwas großartig Ernsthaftes, das aber nicht den Charakter des Wehmüthigen, sondern eines kräftigen, entschlossenen Widerstandes annimmt. Bezeichnend dafür ist das zweite Thema des ersten Satzes. Das Andante hält bei großer Zartheit an einem gefaßten Ernst fest, der ungemein wohlthuend wirkt. Im Menuett hat sich Mozart ein höchst geistreiches contrapunktisches Späßchen gemacht. Der letzte Satz geht aus einer unruhig bewegten Stimmung allmälig in eine beruhigte über und schließt frisch und kräftig."

Nicht weniger Bedeutendes als die Serenaden enthalten Mozart's Quintette, sowie einige seiner Divertimenti. Unter den letzteren, die sich ihrem ganzen Charakter nach als Vorgänger der im Allgemeinen etwas später fallenden Serenaden ankündigen, sind Nr. 247 und 287 des Köchel'schen Verzeichnisses, den Jahren 1776 und 77 angehörend und in gleicher Weise für Streichorchester und 2 Hörner gesetzt, als vollkommen fertige und reife Kunstwerke echt Mozart'schen Gepräges zu bezeichnen. „Beide haben 6 Sätze, die reich und voll ausgeführt sind; Fülle und Anmuth in der Erfindung, der thematischen Durchführung und harmonischen Behandlung sind hier in reichster Entwicklung vorhanden. In jeder Hinsicht groß angelegt und ausgeführt ist Divertimento 287." An Reife mit demselben wetteifert Divertimento 334, während die interessanten sechs nur für 6 Blasinstrumente und zwar für Oboen, Hörner und Fagotts geschriebenen Divertimenti, Nr. 213, 240, 252, 253, 270, 289, obwohl sie, wie es scheint, nur die Bestimmung hatten, zu Tafelmusiken und ähnlichen Zwecken aufgespielt zu werden, solchen äußeren Anforderungen nicht nur glänzend genügen, sondern überdies voll Anmuth und Grazie, sowie fein und zart in der Erfindung sind. Einem der bezauberndsten unter Mozart's Werken dieser Gattung begegnen wir noch in dem, dem Jahre 1788 angehörenden, nur für Geige, Bratsche und Cello geschriebenen Divertimento Nr. 563 des Köchel'schen Verzeichnisses, das „ohne Frage zu den bewundernswürdigsten Arbeiten Mozart's gehört, ein wahres Kabinetsstück der Kammermusik."

Unter Mozart's herrlichen Streichquintetten glänzen das letzte in Esdur (K. 614), in dessen erstem Satze die Bratschen energisch wie mit einem Hornsignal zum fröhlichen Jagen auffordern und damit sofort die ungebundene Heiterkeit aussprechen, die den ganzen Satz durchdringt, nicht weniger das Cdur-Quintett (K. 515), das so ruhig und klar und doch so kräftig entschlossen und sinnig beginnt und in dessen Finale sich, wie in dem des Ddur-Quintetts (K. 593), aus einem scheinbar harmlos heiteren Spiel höchst ernsthafte Gedanken und tiefe musikalische Combinationen entwickeln, vor allem aber das herrliche Gmoll-Quintett (K. 516) als Perlen vom reinsten Wasser hervor. Von der letztgenannten Composition sagt Jahn: „Es giebt wohl wenig Instrumentalcompositionen, welche eine leidenschaftlich erregte Stimmung

mit so sinnlicher Energie ausdrücken, wie dies G moll-Quintett." Wir fügen dem hinzu, daß sich Mozart ähnlich ergreifenden Ausbrüchen einer so grenzenlosen Leidensempfindung, wie sie im ersten Satze waltet, oder einem gleich erschütternden Ausdruck eines tief verwundeten Gemüthes, wie er im Adagio den Hörer packt und ihn, ihm selber unbewußt, zu Thränen rührt, sogar in jener subjectiv erregtesten seiner Sinfonien, welche mit diesem Quintett die gleiche Tonart theilt, nicht abermals überlassen hat. — Wir haben noch der Clavierconcerte des Meisters zu gedenken. Es ist Mozart darin in glücklichster Weise gelungen, den spröden Clavierton zu einer innerlichen Vereinigung mit den von ihm so verschiedenen und so viel reicheren Tonfarben des Orchesters zu bringen. Nach dieser Seite hin ist selbst Beethoven nicht über ihn hinausgekommen. Jahn meint daher sehr wahr, daß das Hauptverdienst der Mozart'schen Concerte im lebendigen Ineinandergreifen aller musikalischen Factoren bestehe und daß sie, die Technik nur als Mittel zu höheren Zwecken gebrauchend, ebensoviel Freiheit in der Conception, als höheren Schwung in der Ausführung gewahren ließen. Indem wir schließlich noch des Kirchencomponisten Mozart gedenken, wenden wir unsere Blicke zunächst des Meisters weltberühmtem Requiem zu. Mozart ward durch dasselbe der Vater der ganzen modernen katholischen Kirchenmusik, d. h. er verlieh dieser damit jenen, bis zum erhaben Dramatischen sich steigernden subjectiv erregten Charakter, den in der kirchlichen Malerei bereits Michelangelo's jüngstes Gericht trägt und dem sich in der Tonkunst, angeregt durch unseres Meisters gewaltiges Tongedicht, seitdem Beethoven mit seiner Missa solennis und Cherubini in seinen beiden Requiems in würdigster Weise angeschlossen haben. Unter Mozart's Messen sind namentlich die große Cmoll-Messe (K. 427), eine Missa brevis in Fdur (K. 192), eine Missa brevis in Cdur (K. 258), eine Cdur-Messe (K. 262) und die Messen 317 und 337 hervorragend. Von dem fünfstimmigen Gratias und dem achtstimmigen Qui tollis der großen Cmoll-Messe sagt Jahn: „Der wunderbare, geheimnißvolle Schauer des Unsichtbaren, der in den schönsten Sätzen des Requiem so tief ergreift, weht uns auch aus diesen Chören an*). Ein Sätzchen, gleich Mozart's Ave verum (K. 618), zeigt uns, in seiner schon wie von himmlischer Verklärung überhauchten Schönheit, was der Meister selbst innerhalb des beschränktesten Rahmens im kirchlichen Gebiete zu leisten vermochte**).

Wir dürfen nicht versäumen hier noch zu betonen, daß Mozart auch einer der größten musikalischen Coloristen aller Zeiten gewesen, da wir namentlich instrumentalen Klangfarbenmischungen bei ihm begegnen, die uns heute noch (nach mehr als 100 Jahren) überraschen und in Erstaunen setzen, und zwar ebensowohl durch ihre absolute Neuheit, als durch ihre Kühnheit und Genialität. Manches darunter wird jetzt erst in weitere Kreise dringen, da es jener Hälfte der bisher noch nicht im Druck erschienenen oder vergriffenen und nicht allgemein zugänglichen

*) Mozart ließ diese beiden, sowie noch einige andere Sätze der C moll-Messe später in seine oratorische Cantate Davidde penitente übergehen.

**) Sehr erwähnenswerth ist übrigens auch noch eine große Litanei Mozart's in Esdur (Litania de Venerabili, K. 243), deren feierlich großes Verbum caro factum, ebenso wie das ihm folgende tiefbewegte Miserere, ein tröstendes Hostia sancta und ein zum hoch Erhabenen emporsteigendes Tremendum diese Composition dem Schönsten an die Seite stellen, was die neuere Kirchenmusik hervorgebracht.

Werke des Meisters angehört, deren auch Köchel gedenkt und die nunmehr endlich durch das große Verdienst der Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel zu neuem Leben auferstanden sind und den Meister, von dem wir schon so Vieles zu besitzen glaubten, drei Menschenalter nach seinem Tode, abermals als den Spender eines überreichen musikalischen Schatzes von Schönem und Großem vor der Welt erscheinen lassen. Unter den uns nunmehr vorliegenden 626 vollständigen Tonwerken Mozart's finden sich coloristische Wirkungen der erwähnten Art vielfach auch in seinen, bisher nur engeren Kreisen bekannt gewesenen Serenaden und Divertimenten, in seiner herrlichen „Maurerischen Trauermusik“, seinem „König Thamos“ und anderen weniger bekannten Werken. Aber selbst aus den schon allgemeiner bekannt gewesenen geht bis zur Evidenz hervor, daß Haydn, auch nach dieser Seite hin, ohne die mächtige Einwirkung seines genialen jungen Freundes auf ihn niemals der Vater des modernen Orchesters geworden wäre und daß er Mozart auch hier höchstens wieder erreicht, nicht aber überflügelt hat. Ich deute als Beweis hierfür beispielsweise nur auf die Wirkungen des ausschließlich von einem Bläserchor begleiteten Maskenterzettes im „Don Juan“, sowie auf den neuen genialen Gebrauch der Clarinette als eines wogenden Begleitungsinstrumentes daselbst hin (ein Effect, den Haydn in seiner „Schöpfung“, Beethoven in dem feierlichen Sätzchen, das dem Presto des Finales seiner „Eroica“ vorangeht, adoptirte), oder auf die mysteriöse Wirkung der Sordinen-Trompeten beim ersten Auftreten der drei Knaben-Genien der „Zauberflöte“ und vieles Aehnliche. Finden wir doch selbst schon in ganz früher Jugend Versuche der seltsamsten orchestralen Zusammenstellungen bei unserem Meister. So schrieb er schon mit 17 Jahren „Zehn Stücke für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken“, und so wäre noch Vieles anzuführen.

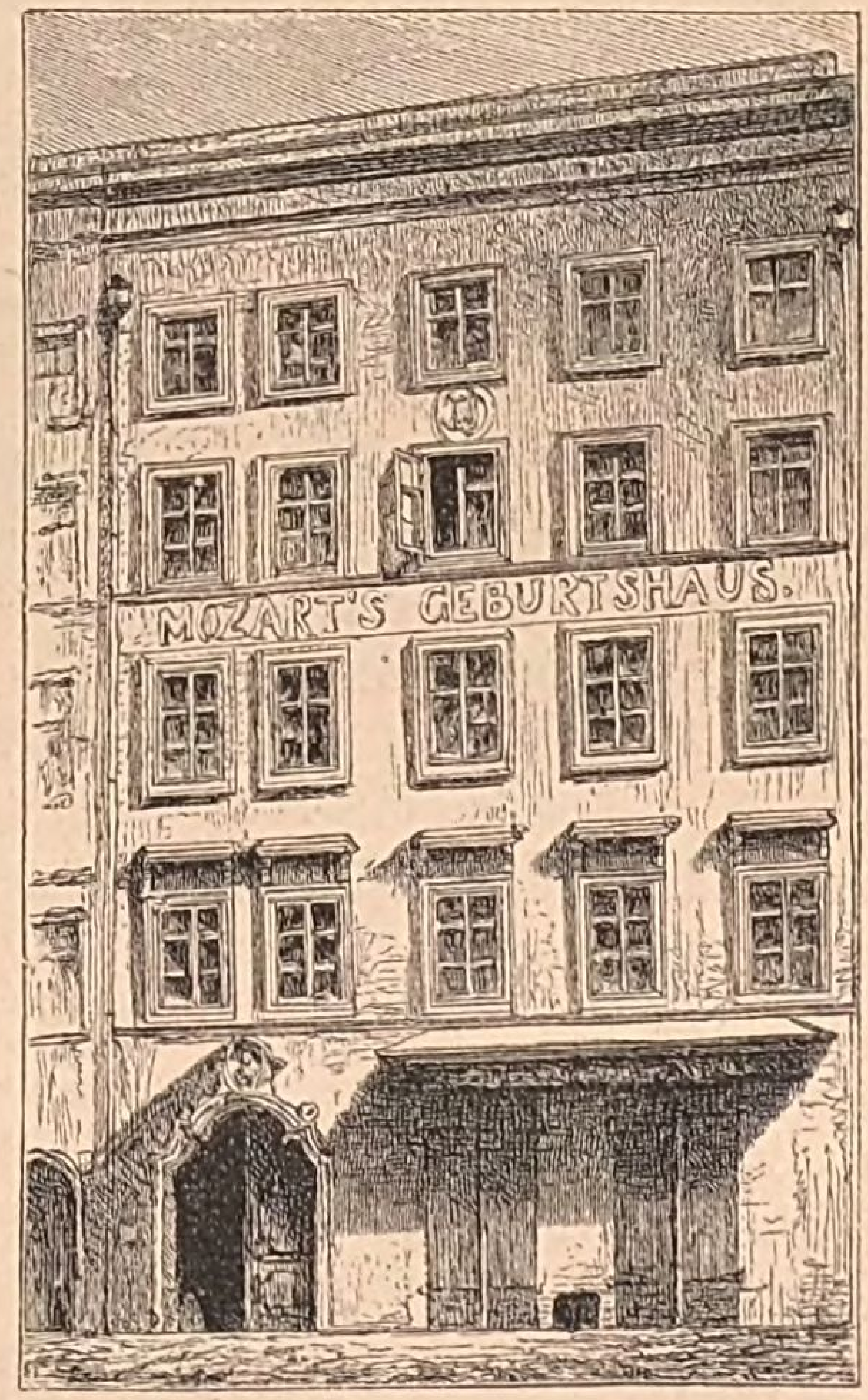


Fig. 247. Mozart's Geburtshaus in Salzburg.

Unser Meister ward bekanntlich am 27. Januar 1756, also schon vor mehr als 128 Jahren, in der schön am Fuße der Ausläufer unserer deutschen Alpen gelegenen Stadt Salzburg geboren. Er hatte das Glück, in seinem Vater Leopold Mozart, welcher erzbischöflicher Vice-Kapellmeister in Salzburg war, nicht nur einen weisen Führer und Freund, sondern auch zugleich einen ausgezeichneten Lehrer in seiner Kunst zu besitzen. Bezeichnend für das holdselige Gemüth des etwa fünfjährigen Kindes ist es, daß es einen Freund des elterlichen Hauses gern zu fragen pflegte: „Hast Du mich lieb?“ und, als derselbe dies aus Scherz einmal verneinte, gleich die hellen Thränen in den schönen Augen stehen hatte. Der Vater Mozart's bezeugt, der Knabe sei so folgsam gewesen, daß er nie eine körperliche

Strafe von ihm erhalten habe; ebenso, daß derselbe aus rührender Bescheidenheit zu weinen begonnen, wenn Erwachsene seine ersten musikalischen Versuche zu sehr gelobt hätten. Daß dergleichen nicht etwa nur in einer, in so zartem Alter leicht vorkommenden Weichheit und Verschüchterung seinen Grund gehabt, beweist uns ein Brief des alten Mozart an den Sohn vom Jahre 1778. Es heißt darin: „Als Kind und Knabe warst Du mehr ernsthaft als kindisch. Wenn Du beim Clavier saßest, oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich Niemand unterstehen, Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja Du warst selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß einsichtsvolle Personen für Dein langes Leben besorgt waren.“ Wolfgang selber liebte den Vater so zärtlich, daß er zu sagen pflegte: „Nach Gott kommt gleich der Papa.“ Im Jahre 1763 trat die Familie Mozart — denn auch Wolfgang's Schwester war ungewöhnlich begabt — mit den beiden Wunderkindern ihre erste größere Kunstreise nach Paris und London an und kehrte über Holland und die Schweiz wieder nach Salzburg zurück. Nunmehr aber ließ der Vater an die Stelle der dem Kinde überall gezollten Bewunderung einen regelmäßigen strengen Unterricht treten, in Folge dessen der Knabe schon mit 12 Jahren seine erste Messe, sowie seine erste Oper „Bastien et Bastienne“ componirte und mit 14 Jahren im Stande war, die Stelle eines erzbischöflich-salzburgischen Concertmeisters zu bekleiden. Im Jahre 1777 trat der Jüngling mit seiner Mutter allein die Reise nach Paris an, wo des großen Gluck Opern die nachhaltigste Wirkung auf ihn ausübten. Dort erfuhr er 1778 auch seinen ersten tiefen Schmerz, indem ihm in Frankreichs Hauptstadt die treue Reisegefährtin starb. Im Jahre 1781 vollendete er seinen „Idomeneo“. Im gleichen Jahre siedelte Mozart ganz nach Wien über; 1782 verheirathete er sich mit Constanze Weber, die ihm eine treue liebende Lebensgefährtin ward. Zu derselben Zeit kam auch seine komisch-romantische Oper „Die Entführung aus dem Serail“ in Wien zur Aufführung, und es ist bezeichnend, daß die liebende Heldin des Stückes den Namen seiner Braut trägt. Selbst über die Heimführung Constanzens durch Mozart am Tage der Hochzeit scherzten seine Freunde mit dem Namen jener reizenden Oper und nannten sie, nach dem Hause, in welchem Constanzens Angehörige wohnten: „Die Entführung aus dem Auge Gottes“. Im Jahre 1786 beschenkte Mozart die musikalische Welt mit seiner Oper „Die Hochzeit des Figaro“. Es ist uns jetzt kaum mehr begreiflich, daß dieses in seiner Art unvergleichliche Werk in Wien, bei seiner ersten Aufführung, hinter der heute längst untergegangenen cosa rara Martin's in der Anerkennung des Publikums zurück-

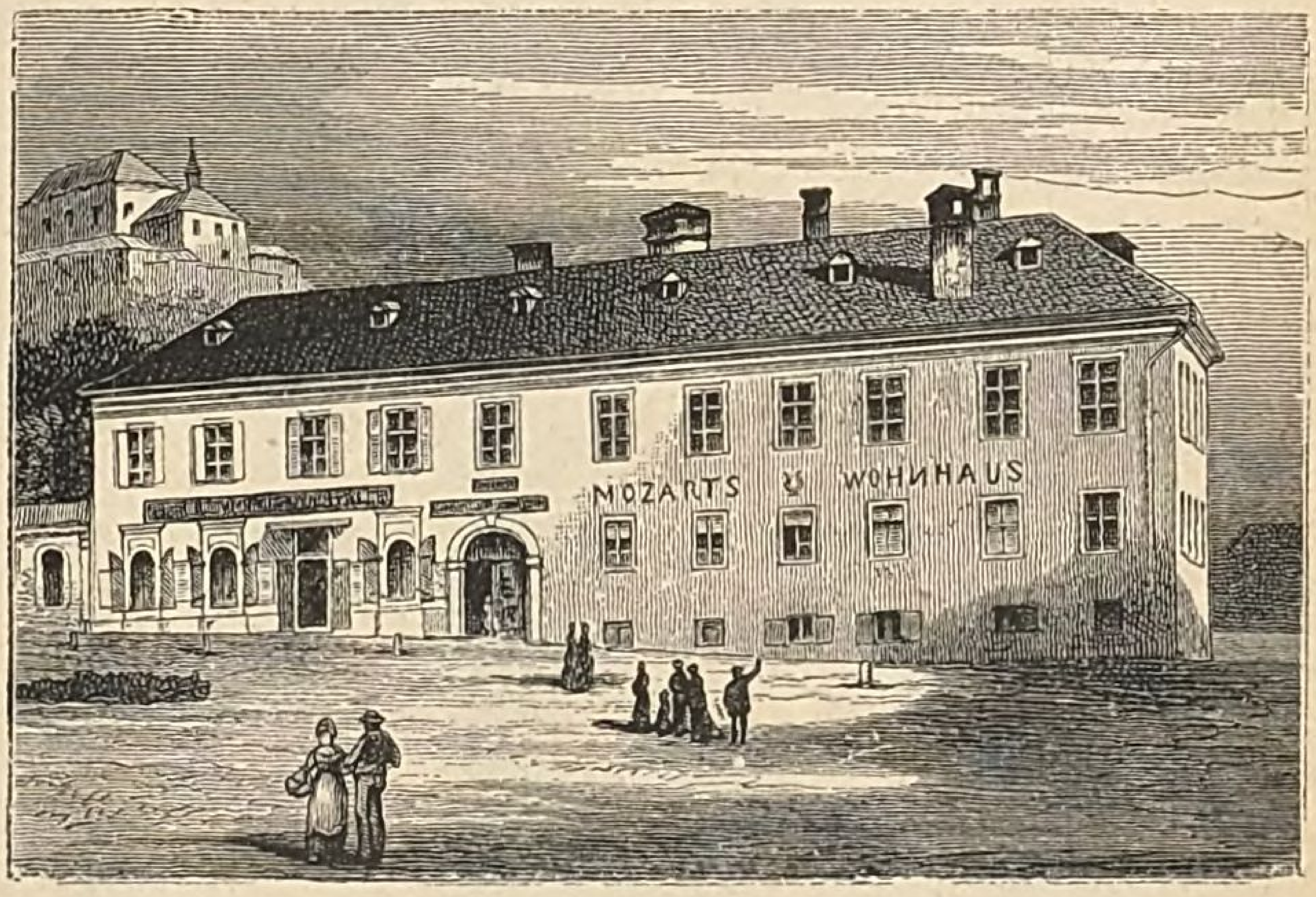


Fig. 248. Mozarts Wohnhaus in Salzburg.

stehen mußte. Prag entschädigte den Meister für seinen nur halben Erfolg in Oesterreichs Hauptstadt, indem es ihm Ovationen bereitete, wie sie die Welt Mozart darbringen würde, wenn er durch ein Wunder in der Gegenwart von den Todten auferstünde. Aus Dankbarkeit für die Prager schrieb der Meister denn auch für ihre Stadt den „Don Juan", der 1787 unter einem unbeschreiblichen Jubel dort in Scene ging und zugleich die Ursache ward, daß Kaiser Joseph II. den Componisten mit einem lebenslänglichen, jährlichen Gehalt von 800 Gulden zu seinem Kammercompositeur ernannte. — Auf den „Don Juan" folgten noch in den Jahren 1790 und 1791 die Opern „Cosi fan tutte", „Titus" und die „Zauberflöte".

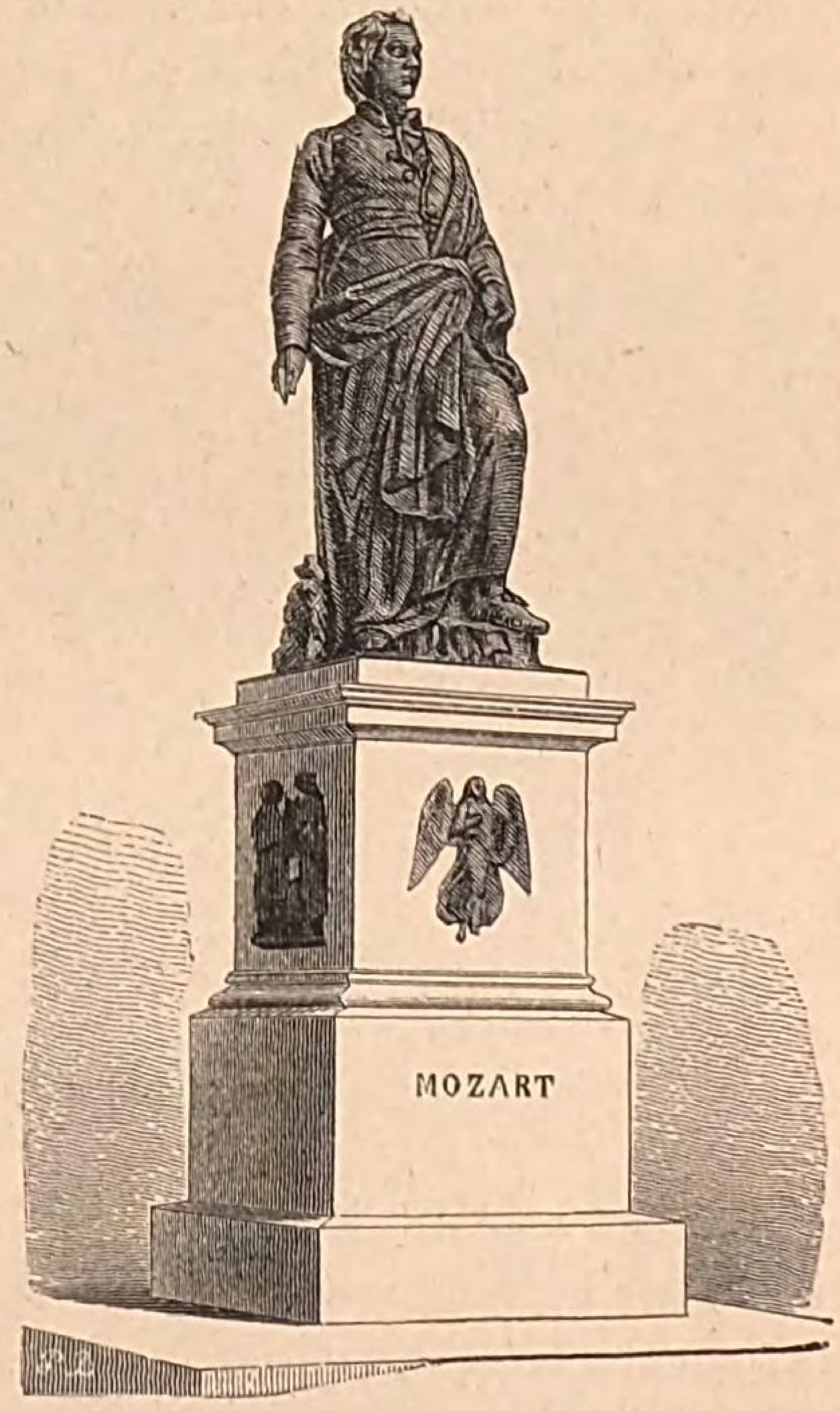


Fig. 249. Mozart-Denkmal in Salzburg.

Es ist noch zu bemerken, daß der große Meister, der die Welt so verschwenderisch aus dem Füllhorn seiner Gaben beschenkte, in keinem Moment seines nur allzukurzen Erdenwallens aus der erbärmlichsten Noth und der traurigsten Sorge um das tägliche Brod herausgekommen ist. Nur so wird es erklärlich, daß für das deutsche Volk das Grab seines vielleicht größten Tondichters so gut wie unauffindbar geblieben ist. Mozart entschlief am 5. December 1791, eine Stunde nach Mitternacht. Die seit vielen Jahren gegen ihn in Scene gesetzten Kabalen hatten ihn, den sonst ewig heiteren Liebling der Grazien und Musen, doch endlich so sehr gebrochen und verdüstert, daß er sich in seiner letzten Krankheit, wie er gegen seine Constanze äußerte, von den Italienern vergiftet glaubte. Allerdings hatten ihm die Italiener, von seiner Ankunft in Wien an bis zu seinem Tode, die hartnäckigste und oft perfideste Opposition bei der Oper gemacht; wir wollen jedoch zur Ehre der Menschheit annehmen, daß Mozart sein, durch seine Leiden verdüsterter Zustand einen zu weitgehenden Verdacht hegen ließ. — Von den ihm gesetzten Denkmalen in Erz und Stein erhielt Mozart das erste 1842, in welchem Jahre sein von Schwanthaler herrührendes Standbild zu Salzburg enthüllt ward. Im Jahre 1859 ließ ihm die Stadt Wien auf dem Friedhof von St. Marx ein Grabdenkmal von Gasser errichten. Hieran schloß sich, etwa von 1864 an, die Ausführung des berühmten Freskencyklus zur „Zauberflöte" von Moritz von Schwind, der die Loggia des neuen Wiener Opernhauses schmückt. Augenblicklich ist man in Wien mit Sammlungen, die den glänzendsten Fortgang nehmen, zur Errichtung eines in den großartigsten Dimensionen auszuführenden Mozart-Denkmals auf einem der schönsten öffentlichen Plätze der Kaiserstadt beschäftigt. Auch das neue Opernhaus zu Paris schmückt eine Büste unseres Meisters. Unter seinen zahlreichen Porträts gehören das

Paris ce 3 juillet
1778

Allerbester freünd!

für sie ganz allein.

Trauern sie mit mir, mein freünd! – dies war der Traurigste Tag in meinem
leben – dies schreibe ich um 2 uhr nachts – ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter,
Meine liebe Mutter ist nicht mehr! – gott hat sie zu sich berufen – er wollte sie
haben, das sehe ich klar – mithin habe ich mich in willen gottes gegeben –
Er hatte sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. stellen sie sich
nur alle meine unruhe, ängsten und sorgen vor die ich diese 14 täge aus:
gestanden habe – sie starb ohne daß sie etwas von sich wüste – löschte
aus wie ein licht. sie hat 3 täge vorher gebeichtet, ist Comunicirt
worden, und hat die heilige öhlung bekommen – die lezten 3 täge aber
phantasirte sie beständig, und heüt aber um 5 uhr 21 minuten griff sie
in Zügen, verlohr alsogleich dabey alle empfindung und alle sinne –
ich druckte ihr die hand, redete sie an – sie sahe mich aber nicht, hörte
mich nicht, und empfand nichts – so lag sie bis sie verschied, nemlich
in 5 stunden um 10 uhr 21 minuten abends – es war niemand dabey,
als ich, ein guter freünd von uns (den mein vatter kent) H: Haina, und
die wächterin – die ganze krankheit kan ich ihnen heüte ohnmöglich
schreiben – ich bin der Meynung daß sie hat sterben müssen – gott
hat es so haben wollen. ich bitte sie unterdessen um nichts als um
das freünd=stück, daß sie meinen armen vatter ganz sachte
zu dieser traurigen nachricht bereiten – ich habe ihm mit der
nemlichen Post geschrieben – aber nur daß sie schwer krank ist –
warte dann nur auf eine antwort – damit ich mich darnach richten
kan. gott gebe ihm stärcke und muth! – mein freünd! – ich
bin nicht izt, sondern schon lange her getröstet! – ich habe aus be=
sonderer gnade gottes alles mit standhaftigkeit und gelassenheit
übertragen. wie es so gefährlich wurde, so batt ich gott nur um

Brief Mozart's an Joh. Bullinger, den Freund seiner Familie, betr. den Tod seiner Mutter.

(Mit Bewilligung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig nach der bei ihnen in der Biographie W. A. Mozart's von Otto Jahn erschienenen Autographie.)

2 dinge, nemlich um eine glückliche sterbstund für meine Mutter, und dan für mich um stärcke und muth – und der gütige gott hat mich erhört, und mir die 2 gnaden im grösten maasse verliehen. ich bitte sie also, bester freünd, erhalten sie mir meinen vatter, sprechen sie ihm muth zu, daß er es sich nicht gar zu schwer und hart nimt, wenn er das ärgste erst hören wird. Meine schwester empfelle ich ihnen auch von ganzen herzen – gehen sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte sie – sagen sie ihnen noch nicht daß sie tod ist, sondern prepariren sie sie nur so dazu – thun sie was sie wollen, – wenden sie alles an – machen sie nur daß ich ruhig seyn kan – und daß ich nicht etwa ein anderes unglük noch zu erwarten habe. – Erhalten sie mir meinen lieben vatter, und meine liebe schwester. geben sie mir gleich antwort ich bitte sie. – Adieu, ich bin dero

aus fürsperg

Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croisant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.

gehorsamster danckbarster diener
Wolfgang Amadè Mozart

752

Salzburger Familienbild, sowie das 1790 von Tischbein gemalte Oelbild zu den vorzüglichsten. Mozart errichtete Denkmale anderer Art sind das in Salzburg gegründete „Mozarteum“, welches nicht nur eine werthvolle Sammlung Mozart'scher Handschriften und anderer auf ihn bezüglicher Reliquien besitzt, sondern zugleich musikalische Lehranstalt und Concertinstitut ist. Es gehört ferner hierhin die 1838 in Frankfurt a. M. gegründete „Mozartstiftung“, welche jungen unbemittelten Talenten das Studium der Musik ermöglicht, die Wahl des Meisters dem Stipendiaten dabei selber überlassend.

Der Verfasser wies zuerst auf Mozart's musikalischen Universalismus als auf das Prädominirende in dessen Künstlerpersönlichkeit hin*). Den verschiedenen Versuchen der Darstellung eines solchen Universalismus schließt er hier eine vorläufig ganz kurz gefaßte Andeutung einer noch nicht berührten Seite desselben an. Die mittelalterliche Tonkunst, sowie deren Nachklänge während der Reformationszeit bis zum großen Glaubenskriege hin, zeigt uns, ganz wie die aus einem Guß gestaltete Welt- und Religionsanschauung des Mittelalters, in allen ihren Gattungen nur ein dominirendes Thema**). Mit der Zeit der Renaissance, die für die Tonkunst erst mit dem 17. Jahrhundert, also viel später wie für die bildenden Künste begann, kam einerseits ein zweiter monistischer Stil auf (der des toskanischen Musikdramas nämlich, das die Polyphonie nicht nur befehdete, sondern Alles in den monodisch-melodischen Umriß und in eine musikalische Declamation auflösen wollte), während sich andererseits, z. B. in dem entwickelteren dreitheiligen Arienstil der Neapolitaner, die ersten Versuche der Bildung polythematischer Tonformen ankündigten. Doch erst durch Haydn, der den nach Gestaltung ringenden vielthematischen Stil aus der Vocalmusik auf den reinen Instrumentalsatz übertrug und, aus einem bloßen Nebeneinander der Themen, wie es die Arie, das Rondo, das Menuett und andere verwandte Formen zeigen, das Ineinander und das auf Gleichberechtigung und Ergänzung beruhende Verhältniß der Themen des sinfonischen und sonatenhaften Stils zu einander hervorbildete, entsteht ein wirklich durchgeführter polythematischer Stil, welchem auch so ziemlich schon das gesammte Schaffen Mozart's und Beethoven's angehört. Von Mozart besitzen wir jedoch außerdem noch einen Tonsatz, in welchem der Meister gleichsam die

*) In den Jahren 1869, 70, 71 und 79, vgl. „Tonkunst in der Culturgeschichte“, „Deutsche Tondichter“ und den bei Breitkopf und Härtel erschienenen Vortrag „Wolfgang Mozart“.

**) Was in der hier umgrenzten Epoche als Gegenthema oder selbst nur als Nebenthema erscheinen könnte, fügt sich in Wahrheit stets dem musikalischen Monismus, der für alle damaligen Stile charakteristisch blieb; d. h. alle damaligen scheinbaren Versuche einer polythematischen Gestaltung eines Tonsatzes liefen nur auf eine Ornamentirung des im Grunde einzigen Themas desselben durch einen einfachen oder doppelten Contrapunkt hinaus, wie denn selbst das sogenannte „zweite Thema“, welches der Doppelfuge eigen ist, in Wahrheit nichts weiter bedeutet, als eine, auf Umkehrung mit dem eigentlichen Fugenthema angelegte, daher doppelcontrapunktische Gegenstimme. Und selbst der in polyphone Sätze eingelegte cantus firmus tritt darin nicht etwa als ein zweites Thema auf, sondern stellt vielmehr erst recht jenes monistische Princip dar, aus und an dem sich alles Uebrige, heiße es Imitation, Kanon oder Gegenstimme, erst entwickelt.

Vermählung des monothematischen mit dem polythematischen Stil feiert und der darum in der gesammten Tonkunst als einzig in seiner Art zu bezeichnen ist. Wir begegnen jenem Satze in dem Finale der Mozart'schen Jupiter-Sinfonie. In diesem majestätischen Tonstück stehen nämlich die Fuge, (von deren Elementen früher nur Vereinzeltes in der dem ersten Theile des sinfonischen Allegros folgenden Durchführung zu Tage trat) und die Sonate, (deren Stil in allen anderen Allegrosätzen der Sinfonien unserer Classiker dominirt) als völlig gleichberechtigte musikalische Factoren da und treten, was noch mehr heißen will, nicht etwa nur abwechselnd, sondern auch ununterbrochen gleichzeitig, d. h. in einem beständigen Ineinander, auf. Und wie die Fuge in diesem Finale mit dem ersten Tacte schon beginnt, obwohl die Sonate immer neben ihr hergeht, so schweigt sie auch erst mit dem letzten Tacte des gewaltigen Satzes, um auch bis hierhin von der Sonate als von ihrer unzertrennlichen Gefährtin begleitet zu werden. Alle Künste des contrapunktischen Stils (aus denen die Fuge, wie unsere Leser wissen, historisch hervorwuchs), ja die ganze wunderbare polyphone Meisterschaft Sebastian Bach's gelangen in diesem Finalsatze zu einer abermaligen glänzenden Entwicklung oder vielmehr zu ihrer Wiedergeburt, obwohl wir ihnen hier zugleich in einer Form begegnen, in welcher sie in der ganzen Musikgeschichte bis dahin noch nicht aufgetreten waren. Mozart hat somit das musikalische Wunder vollbracht, uns die Fuge Bach's in das Gewand der Sinfonie gekleidet vorzuführen; er hat alle Elemente und Künste des fugirten Stils in die Formen des classischen Sonatenstils umgegossen. Hier in's Einzelne zu gehen ist unmöglich; nur eine Analyse von Tact zu Tact, die uns an dieser Stelle zu weit führen würde, könnte einen Begriff von dem geistvollen Spiel mit Formen geben, durch das uns Mozart in diesem Satze, in welchem er als Sinfoniker von der Welt Abschied nimmt, in Erstaunen setzt. Ich will hier nur beiläufig erwähnen, daß in jenem Finale, außer vier prägnanten, rhythmisch und melodisch völlig von einander verschiedenen Motiven, zwei höchst charakteristische Hauptthemen enthalten sind, welche letzteren ebensowohl dem Thema und Gegenthema der Doppelfuge entsprechen, als sie die Stelle des ersten und zweiten Themas des Sonatensatzes einnehmen, und daß die sechsfach verschiedenen melodischen Umrisse derselben nicht allein in dieser oder jener Weise gleichzeitig zu ertönen vermögen, sondern sich auch sechsmal in je fünffach anderer Art mit einander umkehren lassen, so daß der Calcül, der hier hinsichtlich doppelcontrapunktischen Stellenwechsels, verkehrter und selbst rückläufiger Bewegungen, sowie in Bezug auf Verschränkungen und Engführungen der Themata und Motive (sei es mit sich selber, sei es mit ihren Gegenstimmen), zur Entwicklung kommt, alles übertrifft, was seit Bach dagewesen. Dabei sieht aber das Ganze so leicht, natürlich und mühelos aus, und hört sich auch so an, daß der musikalische Laie gar nichts von jener kolossalen musikalischen Kunstentfaltung zu ahnen und zu wissen braucht, um des höchsten Genusses theilhaft zu werden. Auf ihn wird dieser Satz nur als ein von einer freudigen Majestät und von einem göttlichen Feuer, einer unerschöpflichen Lebenskraft erfüllter wirken, der ihn hoch über alle kleinen Misèren, die das Leben im Gefolge hat, emporhebt, indem er ihn dem Unermeßlichen und Ewigen gegenüberstellt. Es wird ihn eine Empfindung ähnlich derjenigen überkommen, wie sie ihm vielleicht zu Theil ward, als er auf dem Faulhorn zum erstenmal den Eis-

gletschern der „Jungfrau“ und der anderen Riesen des Berner Oberlandes gegenüberstand, oder wie sie ihn ergriff, da er zum erstenmal den Ocean erblickte, zum erstenmal den Kölner Dom zum Himmel emporragen sah. — Mozart vollbrachte hier für die Tonkunst (wenn auch in einer unendlich thatsächlicheren Weise) dasselbe, was Goethe für die Poesie symbolisch durch die Vermählung Helena's mit Faust gethan. Denn wenn die Doppelfuge als das letzte und entwickeltste Product der gesammten, sich bis in's 17. Jahrhundert fortsetzenden polyphonen Tonkunst des Mittelalters dasteht, dagegen die Sonate und Sinfonie als das gesteigerteste Product der vielthematischen Kunstformen der musikalischen Renaissance, so ist Mozart der wunderthätige Magus, der beide Stile hier in Eins bildet und aus dieser ihrer Verschmelzung ein Drittes hervorgehen läßt, von dessen Möglichkeit die musikalische Welt früher weder eine Ahnung, noch eine Vorstellung gehabt*).

Mit dem Universalisten Mozart hängt endlich auch noch die bei ihm in so unvergleichlicher Weise vorhandene Begabung zusammen, sich die Form einer jeden, ihm ganz entlegenen Entwicklungsperiode seiner Kunst anzueignen oder selbst den Stil eines, ihm seiner Grundrichtung nach fernstehenden Meisters sofort in sich aufzunehmen und seinem eigenen Schaffen einzubilden und einzuordnen. In England schrieb er als 9jähriges Kind ein a capella componirtes und ganz in der Weise der englischen Madrigale gehaltenes Kirchenstück; in Bologna setzte er als 14jähriger Knabe ein ihm aus dem Antiphonarium romanum übergebenes „Quaerite“ im Laufe einer halben Stunde täuschend in der Manier der unbegleitet gesungenen Chöre der sixtinischen Kapelle und eine kleine piquante Clavier-Gigue von ihm aus dem Jahre 1789 (K. 574) athmet ganz den Geist jener galanten Formen des monothematischen Stils, der diesen in ihrer Blüthezeit, d. h. ein Menschenalter vor Mozart's Geburt, eigen war. Wie sehr der Meister sich persönlich in Händel's Stil eingelebt, bewiesen uns bereits seine instrumentalen Bearbeitungen Händel'scher Oratorien. Er setzte jedoch auch in einem eigenen Werke, im „Don Juan“ bekanntlich, eine Arie im Stile Händel's (es ist die bekannte D dur-Arie, in welcher Elvira Zerline warnt), und auch unter seinen Claviercompositionen finden sich Stücke, die nello stile di Händel componirt sind, wobei es sehr gleichgültig bleibt, ob Mozart solche Sätze mit der obigen italienischen Ueberschrift versah oder nicht. Mit gleich tiefem Einblick in eines anderen großen Tondichters Wesen nahm Mozart den Stil Sebastian Bach's (und zwar diesen sogar wie durch eine blitzartig erfolgende innere Erleuchtung) in sich auf. Im Jahre 1789 lernte er durch seinen Freund Doles in Leipzig Motetten des Altmeisters kennen und schon anderthalb Jahre später sehen wir ihn (im Gesange der geharnischten Männer seiner „Zauberflöte“) Bach's ganze Kunst bei der Behandlung eines cantus firmus entwickeln, indem er diesen, gleich dem großen Leipziger Cantor,

*) In weniger strenger, daher in noch etwas populärerer Form als das Finale der Jupiter-Sinfonie, repräsentirt die Ouvertüre zur Zauberflöte eine Verschmelzung des fugirten Stils mit dem der Sonate und Sinfonie. Auch hier hat die scheinbare Mühelosigkeit, sowie die in entzückende Schönheit sich kleidende Manier, in der die erhabensten Stile zweier einander verneinender Weltzeitalter zu einer liebenden Umarmung und Durchdringung vermocht werden, etwas geradezu Bezauberndes. Wir werden dadurch an das Dichterwort erinnert, daß das Schwere leicht dargestellt zu sehen, den Betrachter mit dem Gefühl eines verwirklichten Unmöglichen (also eines vollbrachten Wunders) erfülle.

nicht nur durch einander streng imitirende und sich zugleich zwiefach umkehren lassende Gegenstimmen, sondern auch durch freier behandelte und sich zwischen jenen hinschlingende contrapunktische Figuralstimmen begleitet. Wie nahe sich Mozart's Genius mit demjenigen Gluck's und Haydn's zu berühren vermochte, erwähnten wir bereits.

Beiläufig sei hier noch darauf hingewiesen, daß wir Mozart auch die ersten wirklichen „Kunstlieder" verdanken (mit welchem Ausdruck bekanntlich das moderne, durchcomponirte Lied im Gegensatz zum früheren Strophenliede gemeint ist) und daß darunter seine herrliche Composition von Goethe's „Veilchen" obenan steht. — Unser Meister vermochte seine Größe häufig selbst bei auf Bestellung ausgeführten Gelegenheitscompositionen nicht zu verleugnen. Es sei hier in dieser Beziehung nur der beiden wunderbaren, ursprünglich für Spieluhren gesetzten Stücke in Fmoll gedacht (K. 594 und 608), die später als vierhändige Claviercompositionen herausgegeben wurden. Als der Autor die letztere derselben, kurz vor Julius Rietzens Hingang, in dieses trefflichen Meisters Gesellschaft anhörte, meinte Rietz: „Und das schrieb der Mann für eine Spieluhr! Mit was sollen wir Anderen uns nun noch hervorwagen?" — Sehen wir von Mozart's großen Nachbarn und Mitlebenden aus der Genieperiode deutscher Tonkunst ab, so sind unter seinen Zeitgenossen zunächst seine beiden Schüler Johann Nepomuk Hummel (1778 bis 1837), der bekannte treffliche Claviercomponist und classische Virtuos auf seinem Instrumente, sowie Süßmayr zu nennen, welcher Letztere zugleich Salieri's Schüler war und sowohl die Secco-Recitative zu Mozart's „Titus" ausführte, als Instructionen von seinem sterbenden Meister über die Vollendung von dessen Requiem empfing. Ein

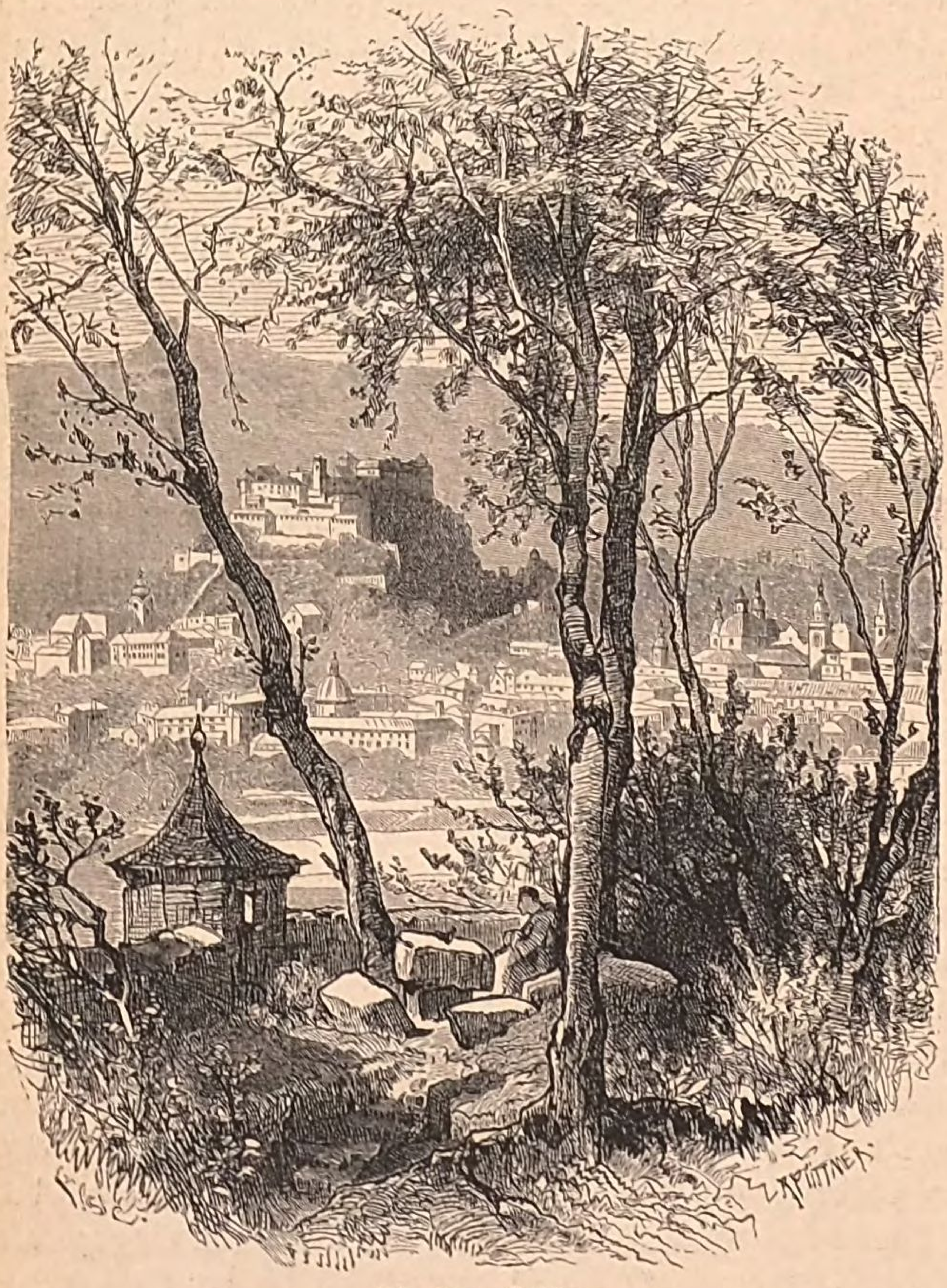


Fig. 250. Salzburg.

Liebling Mozart's auf dramatischem Gebiete war sein Zeitgenosse Georg Benda (1721 bis 1795), herzogl. Kapellmeister zu Gotha, über dessen Melodramen „Ariadne auf Naxos" und „Medea" er sich in äußerst lobender Weise ausspricht. Mit Muzio Clementi (1752 bis 1832), dem schon früher genannten Epoche machenden Mitbegründer des neueren Clavierspiels, dessen Gradus ad Parnassum noch heute in dieser Beziehung eine classische Bedeutung behalten und der zugleich der trefflichste Clavier-Sonatist der Italiener genannt zu werden verdient, bestand Mozart vor Kaiser Joseph II. einen musikalischen Wettkampf als Claviervirtuos und Bearbeiter eines gegebenen Themas. Der uns schon bekannte Geiger und Componist der trefflichen deutschen komischen Opern „Doctor und Apotheker" und „Hieronymus Knicker", Karl Ditters von Dittersdorf (1739 bis 1799), der hierbei anwesend war, ertheilte, gegen Kaiser Joseph, Mozart den Preis, wie er sich denn über diesen seinen großen Fachgenossen überhaupt immer nur mit Verehrung aussprach. Dittersdorf wirkte auch bei Storace in dem einzig in seiner Art besetzten Streichquartett mit, in welchem er selbst die erste Geige, Jos. Haydn die zweite, Mozart die Bratsche und Vanhall das Cello spielten. Daß unter Mozart's italienischen Collegen in Wien Gluck's nicht unbegabter Schüler Salieri unserem Meister das Leben vielfach verbitterte, indem er auf jede Weise gegen ihn intriguirte, ist leider nicht zu leugnen. Dagegen verband Mozart eine herzliche gegenseitige künstlerische Achtung mit den in Wien mit ihm zusammentreffenden Italienern Paesiello und Sarti. Von seines Zeitgenossen Ad. Hiller's Verehrung für ihn war schon die Rede. Sonst sind unter Mozart's talentvolleren Zeitgenossen noch Hasse, Naumann, Cimarosa, Winter und Weigl, sowie unter den musikalisch weniger bedeutenden, dagegen damals in Wien und Deutschland eine Rolle spielenden Musikern der Liedercomponist Reichardt, der Wiener Zauberpossen-Componist Wenzel Müller, Schenk (der die niedliche Oper „Der Dorfbarbier" geschrieben) und Martin, der Componist der von Mozart im zweiten Finale des „Don Juan" persiflirten cosa rara zu nennen. Interessant dürfte noch Mozart's Aeußerung über den Jüngling Beethoven sein, von dem er, nachdem er ihm lange am Clavier zugehört, zu Freunden sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!"

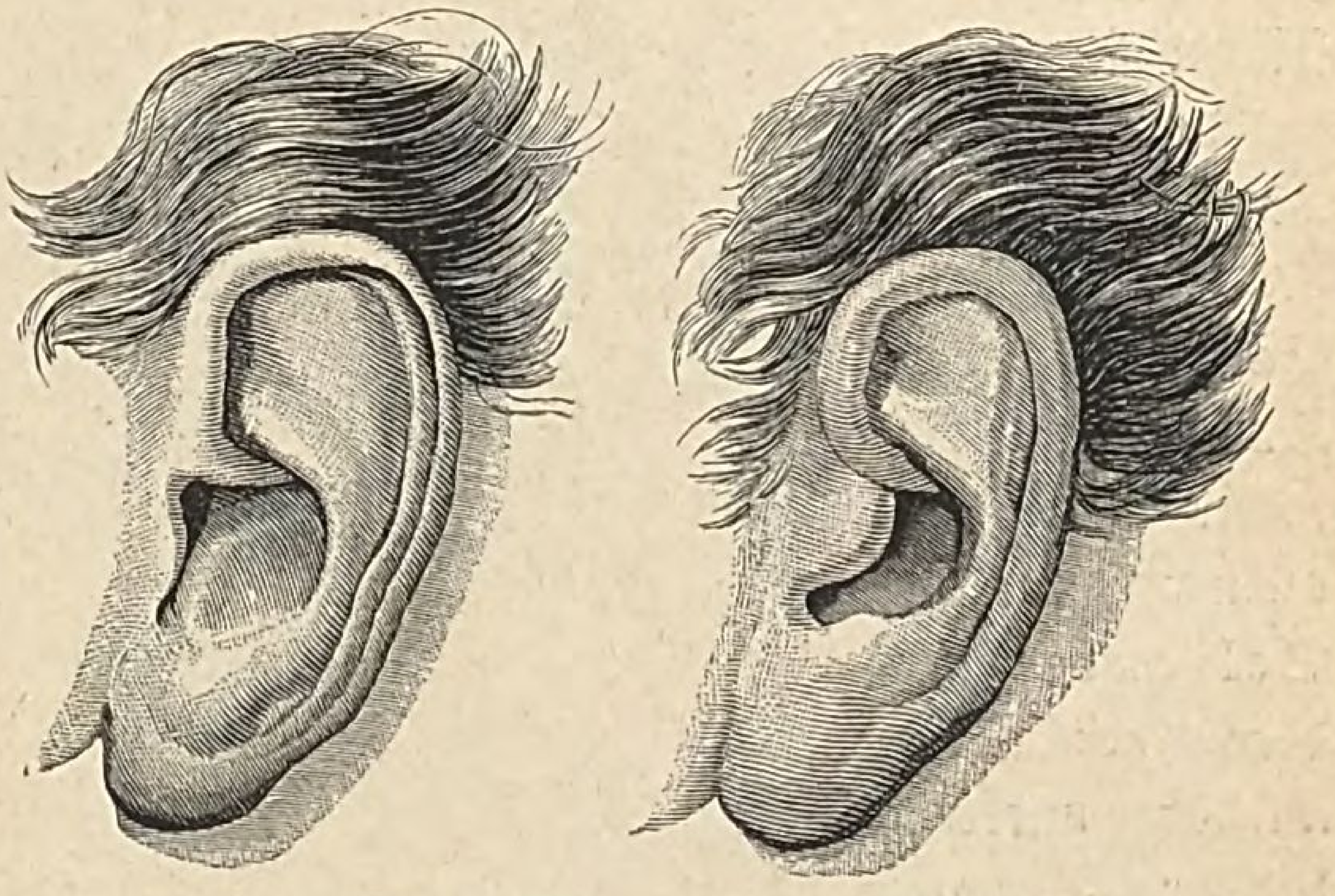


Fig. 251. Mozart's Ohr und ein gewöhnliches Ohr.

Es seien, ehe wir von dem Meister scheiden, noch einige Aeußerungen desselben erwähnt, die auch auf den großen Menschen im großen Künstler ein paar Streiflichter werfen. Wie Mozart über Gott, Tod und Unsterblichkeit dachte, zeigt uns ein 1781 von ihm an seinen Vater geschriebener Brief. Er sagt darin: „Ich soll denken, daß ich eine unsterbliche Seele habe? Nicht allein denke ich das, sondern ich glaube es. Worin bestünde denn sonst der Unterschied zwischen Menschen und

Vieh?!" — In einem Briefe an den Vater von 1787 heißt es: „Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! — Ich lege mich nie zu Bett, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, so jung als ich bin, den anderen Tag nicht mehr sein werde und es wird doch kein Mensch, von Allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre; für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen." — Gewinnend tritt die freie vornehme Künstlerseele unseres Meisters in seinem Verhältniß zu dem ihn unwürdig behandelnden Erzbischof von Salzburg hervor. So schreibt er 1780: „Mir wird, bei meiner Ehre, nicht Salzburg, sondern der Fürst alle Tage unerträglicher." — „Lassen Sie mich schweigen von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof vom Anbeginn seiner Regierung bis jetzt angethan und von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe, von ihm wegzugehen." — Als der Sohn später den Papa gern mit seinem jungen Weibchen besucht hätte, fragt er an, ob nicht zu befürchten sei, daß ihn der Erzbischof bei dieser Gelegenheit arretiren lasse, „denn ein Pfaff' ist zu Allem fähig!" — Auch in anderen Aeußerungen tritt uns das hohe Gefühl der Menschenwürde Mozart's entgegen; so, wenn er sagt: „Ein Cavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Cavalier!" — Aus Paris schreibt er: „Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier standhaft aushalte und daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache!" — Ueber eine Arie des alten Wütherich Osmin in seiner „Entführung" schreibt er: „Ein Mensch, der sich in einem heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, so soll die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben." — Als ein neues Streichquartett Vater Haydn's in einer Gesellschaft aufgeführt ward, raunte der hämische Musiker Kozeluch

Fig 252. W. A. Mozart.

Mozart bei einer besonders kühn concipirten Stelle zu: „Das hätte ich nicht so gemacht!“ — „Ich auch nicht,“ rief Mozart, „aber wissen Sie warum? Weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären!“ Kozeluch trug Mozart diese wohlverdiente Antwort lebenslänglich nach.

Aus einer dunkelen Ahnung des Universalismus Mozart's ging schon zur Zeit Tieck's und der Schlegels der Vergleich des Meisters mit Rafael hervor, welcher letztere ja, durch seine Verbindung antiker Formenschönheit mit dem Ausdruck christlicher Innerlichkeit, ebenfalls die Kunstculturen zweier Weltzeitalter verschmolz. Die Parallele mit dem großen Urbinaten reicht aber nicht aus, um die umfassende Natur des Mozart'schen Genius zu kennzeichnen. Als Dramatiker ist er vielmehr nur Shakespeare an die Seite zu stellen, da er nicht allein, wie dieser, mit gleicher Genialität, classische und romantische Stoffe behandelte („Idomeneo“ wie „Don Juan“, „Titus“ wie die „Entführung“), sondern auch, z. B. in der „Zauberflöte“ und im „Don Giovanni“, gleich dem großen Britten, tragische und pathetische mit komischen und humoristischen Scenen wechseln und diese entgegengesetzten Mächte in gewissen Momenten selbst in ein und derselben Scene wirken und einander durchdringen läßt. — Nicht weniger gleichen die beiden großen Wolfgangs Deutschlands einander, indem die Welt ebensowohl bei Mozart, als bei Goethe nicht immer gleich der Tiefe gewahr wird, die sich unter der schlichten anspruchslosen Weise des ersten Auftretens mancher ihrer musikalischen und dichterischen Gedanken verbirgt.

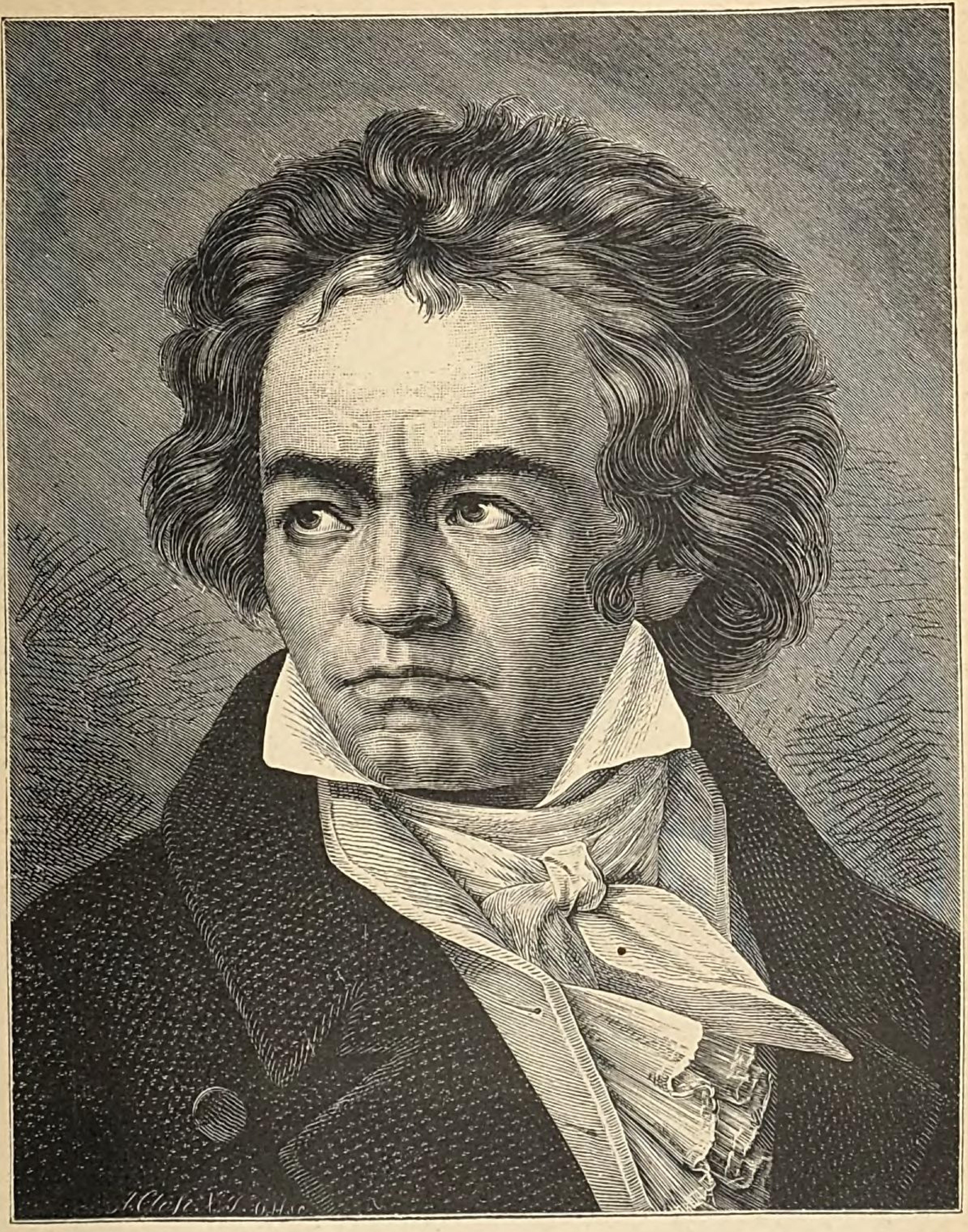
Mit dem höchsten Schönen verbinden wir gern den Begriff einer ewigen Jugend. In der Kunst hat Beide, außer Rafael, kein zweiter Meister so unverwelklich und dauernd mit einander verknüpft als Mozart. Da nun aber ebensowohl dem Meister von Urbino als dem Salzburger Tönemeister eine äußerst beschränkte Lebensdauer zugemessen war, so stehen sie auch persönlich und geschichtlich in einer gleichsam ewigen Jugend vor uns da. Beide entschieden sich, zur Wahl gestellt zwischen einem langen Leben und der Unsterblichkeit, gleich dem Sohne der Thetis, für die letztere. Und so dürfen wir denn, wie Goethe von seinem ihm so bald entrissenen Freunde Schiller, auch von Mozart sagen:

„Er hatte früh das strenge Wort gelesen,
Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut;
Doch schon erblicket sein verklärtes Wesen
Sich hier verklärt, wenn es herniederschaut.
Zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
Mit Allem, was wir schätzen, eng verwandt.
So feiert ihn! Denn was dem Mann das Leben
Nur halb ertheilt, soll ganz die Nachwelt geben!“

Fünfundzwanzigstes Capitel.

Ludwig van Beethoven.

Wie sehr die Genie-Epoche deutscher Tonkunst zugleich der Brennpunkt des Werdeprocesses der gesammten Musikgeschichte ist, geht unter Anderem auch aus der eigenthümlichen historischen Stellung Bach's und Beethoven's zu jener Epoche hervor. Mit Bach, der den letzten Gipfel der aus der Vocalmusik hervorgegangenen Polyphonie, sowie des aus dieser entwickelten monothematischen Stils darstellt, setzt jenes Blüthezeitalter der Tonkunst ein, um mit Beethoven, als dem Meister, der die, nur in der Instrumentalmusik ganz zu verwirklichende gesteigerteste Entwicklung des polythematischen Stils vertritt, abzuschließen. Wie aber Bach's Wurzeln (und ebenso diejenigen Händel's) über ein halbes Jahrtausend in die Entwicklung der polyphonen Vocalmusik zurückgreifen, so dürfen wir annehmen, daß Beethoven und gleich ihm Haydn und Mozart (die beiden eigentlichen Introductoren des polythematischen Stiles in die Musik) durch ihre Werke den geistigen Boden repräsentiren, auf dem die in dem nächsten kommenden halben Jahrtausend erblühenden Vertreter des classischen Instrumentalstils nun ihrerseits wurzeln werden. Es scheint uns jedoch, im Hinblick auf ähnliche Blüthe-Epochen im Entwicklungsgang der anderen Künste, vorausgesetzt werden zu dürfen, daß der in jenem angekündigten Zeitraume vor sich gehende tonale Werdeproceß in umgekehrter Richtung erfolgen werde, d. h., daß er ebenso, wie er sich in den monothematischen Stilformen der Vocalmusik bis zu Bach hin steigerte, er sich von Beethoven aus, als dem Gipfel der polythematischen Instrumentalmusik, wieder absenken und abmindern werde. Hierin liegt weder eine musikalisch-reactionäre Schwarzseherei, noch ist damit der Instrumentalmusik der Zukunft ein trostloses Prognostikon gestellt; denn wenn auch die Instrumentalmusik seit Beethoven im Allgemeinen ebensowohl in Beziehung auf Erfindung als auf thematische Durcharbeitung und Beherrschung der Kunstformen zurückgegangen ist, so hat sie doch nach ihrer coloristischen Seite hin noch manche Fortschritte gemacht. Auch ist festzuhalten, daß es sich hier um nichts weniger, als irgend welche subjective Anschauungen handelt, sondern lediglich um gewisse Consequenzen des geschichtlichen Werdens der Künste, welches, mag dasselbe nun in aufsteigender oder absteigender Richtung erfolgen, dem einzelnen Talente auf lange Zeitstrecken hin immer noch einen großen Spielraum gestattet. Im Uebrigen aber wird man sich klar zu machen haben, daß gewisse Durchgangsmomente und Gipfelpunkte der Entwicklung in aller Kunst nur einmal vorhanden sein können. So wenig die Plastik (namentlich die des Nackten) sich wieder über Phidias und Praxiteles erhoben hat, oder die bedeutungsvollsten Stile der Architektur, z. B. der griechische Tempelbau, der romanische und gothische Stil, die Renaissance, bis zum heutigen Tage wieder über den Parthenon, die Dome von Speier, Köln, Florenz und den St. Peter, die Poesie im Epos über den Homer und im Drama über Shakespeare hinausgekommen sind, so gewiß dürfte es auch sein, daß Bach nicht wieder in der Fuge und Beethoven nicht wieder in der Sinfonie und Sonate in irgend einer kommenden Zeit erreicht, geschweige denn übertroffen werden können. Die Musik ist in dieser



Ludwig van Beethoven

geb. 17. Dez. 1770 zu Bonn, gest. 26. März 1827 zu Wien.

Gem. v. Schimon 1819. (Mit Bewilligung des Verlegers E. H. Schroeder in Berlin, nach der bei ihm erschienenen Original-Lithographie von P. Rohrbach.)

Beziehung, eben weil sie eine Kunst und daher denselben Gesetzen unterworfen ist wie ihre Schwesterkünste, auch an deren, in allen sich in übereinstimmender Weise vollziehenden Entwicklungsproceß gebunden und wird darum, gleich jenen, gewisse, in bestimmten Richtungen liegende und das Ideal einer langen Entwicklung darstellende Höhepunkte, die sie bereits erklommen, nicht abermals ersteigen; schon darum nicht, weil dies einerseits ein wiederholtes Durchlaufen eines bereits zurückgelegten Weges voraussetzen, andererseits aber mit der überall innerhalb der Naturgesetze und der Organisation der Geistesnatur des Menschen bemerkbaren Oekonomie und Weisheit streiten würde. — Was aber die von uns als höchst wahrscheinlich hingestellte Abminderung der Bedeutung und Classicität des sinfonischen Stils bei Haydn's, Mozart's und Beethoven's Nachkommen anbetrifft, so erscheint auch diese, wie wir schon bemerkten, in keinem so trüben Lichte, wie es im ersten Momente das Ansehen haben könnte. Namentlich dann nicht, wenn man bedenkt, welch eine Scala auch in abwärts gehender Linie zu durchlaufen ist, um von jenen höchsten Gipfeln, auf denen die Heroen der Sonate und Sinfonie gestanden, wieder bis zu einem Stil oder einer Manier herabzusteigen, die dem Niveau sich nähert, von welchem, bei der Entwicklung des Sonatenstils durch Meister wie Biber, Kuhnau, Domenico Scarlatti, Sammartini, Phil. Em. Bach und Anderen vor zweihundert, resp. hundert Jahren ausgegangen ward. Hierüber darf uns selbst ein so starkes Abirren von der classischen Kunstform nicht täuschen, wie es schon wenige Jahrzehnte nach Beethoven derjenige sinfonische Stil gewahren läßt, der sich auf das Leitmotiv gründet; denn wenn derselbe auch schon auf monothematische Vieilletäten zurückgreift und in den Fällen, in welchen er viele Leitmotive bringt, erst recht nicht den Polythematismus repräsentirt, der, in organisch entwickelter und darum lebensfähiger Form, nur aus jenem musikalischen Dualismus hervorgehen kann, den der classische Sonaten- und der Sinfoniensatz ausbildete, so sehen wir doch von der, durch die leitmotivelnde Manier repräsentirten Verirrung nur eine kleine Minorität unter den neueren Instrumentalcomponisten ergriffen. Ein gewaltiges Vorbild, wie es Beethoven gewesen, wird eben von einem Theile seiner Verehrer, namentlich von seinen bloßen Nachbetern, die ihm nur abguckten „wie er sich räuspert und spuckt", stets mißverstanden werden. Dies lehrt uns — man denke nur an die Gefolgschaft, die sich im 16. und 17. Jahrhundert auf Michelangelo, sowie im 18. und 19., d. h. in der Zeit des „Sturms und Drangs" und Jungdeutschlands, auf Shakespeare und Goethe berief — in unwidersprechlicher Weise die Kunstgeschichte. Diejenigen Meister aber, die ein solches Vorbild wirklich in seiner Reine und Kunstgröße zu erfassen vermochten — und sie repräsentiren die große Majorität, da zu ihnen seit Beethoven's Hingang, außer Schubert, C. M. v. Weber, Spohr, Hummel, Onslow, Franz Lachner, Mendelssohn, Schumann und Gade, in den meisten ihrer sinfonischen Werke auch Brahms, Raff, Max Bruch, Volkmann, Rubinstein, Saint-Saëns und der noch zu wenig bekannte Ulrich gezählt werden müssen — zeigen uns, wie viel Schönes, Neues, Geistreiches und Erquickliches auch noch während des, nach einem unabänderlichen Geistesgesetze, von dem letzten Heroen einer Blüthezeit ab in gesenkter Linie sich fortsetzenden Wandlungsprocesses einer Kunst für diese, (daher in unserem Falle auch für den sinfonischen Stil) möglich ist oder noch zu erwarten steht.

Beethoven theilt mit anderen, am Ausgange der gesteigertesten Epoche einer Kunst stehenden Kunstheroen auch das Loos, daß sich zwei entgegengesetzte Parteien auf ihn berufen oder ihn für sich ausschließlich in Anspruch nehmen: eine historische Thatsache, die W. H. Riehl diesem Meister gegenüber trefflich durch seine Abhandlung „Die beiden Beethoven“ erläutert hat. In gleicher Weise aber, in welcher heute in der Musik Classiker und Romantiker, im heftigsten Widerstreit gegeneinander, Beethoven je für sich allein reclamiren, geschah dies während der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts von den gleichnamigen literarischen Parteien Goethe gegenüber, dem letzten Ausläufer der classischen deutschen Poesie, sowie im 17. Jahrhundert, also nach dem Abblühen der Genie-Epoche der italienischen Malerei, einem Michelangelo und Rafael gegenüber, wobei sich die Naturalisten vorzugsweise auf den ersten, die Eklektiker zumeist auf den letzten beriefen, eine Parallele, die vor etwa 30 Jahren auch in der Tonkunst ihr Gegenbild fand, indem man damals Mozart und Beethoven, den ersten als den Vater moderner Classicität, den anderen als den Vertreter der Romantik, gegen einander ins Feld führte. Goethe, der noch lebte, als sich namentlich die Romantiker seiner Person in analoger Weise bedienen wollten, vermochte solchen Anmaßungen noch zu widersprechen, was er bekanntlich in einer Weise that, die nichts zu wünschen übrig ließ. Der arme Beethoven dagegen mußte alle während der letzten dreißig Jahre betreffs der Geistesnatur und Tendenz seiner Künstlerpersönlichkeit gethanen Aussprüche schweigend über sich ergehen lassen, da ihn bereits der kühle Rasen deckte. Doch hätten wir wohl erfahren mögen, wie der Gewaltige, der bekanntlich kein Blatt vor den Mund zu nehmen pflegte, sich geäußert haben würde, wenn er sich als den Mann hätte bezeichnen hören, „auf dessen Schultern“ (wie die bekannte Phrase lautet) die Führer stünden, welche die beiden in der Gegenwart einander befehdenden Parteien, je nach ihrer Farbe, sich auserwählten.

Wir lassen die zu allen Zeiten sich gleich gebliebenen Anhänger extremer Bekenntnisse sich ruhig einander auch fernerhin in Kunst, Wissenschaft, Religion und Gesellschaft bekämpfen oder überbieten und beschränken uns unsererseits auf die Aussprache der schlichten Thatsache, daß Beethoven ebensowenig dem von ihm verehrten Bach den Vorzug vor Haydn und Mozart, als Gluck einen solchen vor Händel gegeben hat, sondern die Genannten ausnahmslos hoch hielt, daher sicher auch in unseren Tagen weder altclassisch, noch neuromantisch gewesen sein würde, da er (gleich seinen gewaltigen Genossen aus der Genieperiode) das Große anerkannte und hochhielt, wo er es fand und von welcher Seite her es ihm auch entgegentreten mochte. Am allerwenigsten würde er sich jemals der Einseitigkeit und dem trockenen Begriffs-Schematismus einer doctrinären und allein herrschen wollenden Partei angeschlossen haben, oder durch die Dürftigkeit der unter den Anhängern einer solchen, wie die Erfahrung lehrt, sich stets wieder, wenn auch nur als Variation längst dagewesener Bekenntnisse ausbildenden Phraseologie erbaut gewesen sein.

Jeder der Heroen der deutschen Genie-Epoche zeigte uns bisher eine Seite, von welcher gesehen er als der Trefflichste unter den Unübertroffenen dastand. Meister Ludwig's hervorragendste Größe in dieser Beziehung haben wir, wie bereits im Allgemeinen bemerkt ward, im Sinfoniker zu suchen. Jedoch nicht hierin allein; in einer fast noch unvergleichlicheren Weise zeigt sich dieselbe in der durch ihn

bewirkten Vertiefung des idealen und formalen Gehaltes der Claviersonate, deren Ausdrucksfähigkeit er zu einer, selbst von Haydn und Mozart noch nicht erreichten Höhe steigerte. Wie die Präludien und Fugen von Bach's wohltemperirtem Clavier, enthalten auch Beethoven's Claviersonaten eine solche Fülle von ergreifend Empfundenem oder in tiefster persönlicher Bewegung Ausgesprochenem und durchlaufen zugleich, wie jene, so völlig die ganze Scala der musikalischen Stimmungen, deren das menschliche Gefühl fähig ist, daß sich der echte Tonkünstler und der dem Besten zugängliche Musikfreund von Beethoven's Sonaten ebensowenig als vom wohltemperirten Clavier, in irgend welcher Lebenslage trennen sollte. Denn wenn Bach's wohltemperirtes Clavier gleichnißweise das alte Testament der Bibel aller ernsten Clavierspieler genannt werden könnte, so würden Beethoven's Sonaten die Bezeichnung eines neuen Testamentes eines solchen goldenen Buches der classischen Claviercomposition verdienen, um so mehr, da sie, gleich dem Inhalte des neuen Bundes, unserem modernen Leben und Fühlen noch um einen weiteren Grad angenähert erscheinen. — Wir müssen es uns zwar versagen, den unerschöpflichen Reichthum jenes Sonatenschatzes an dieser Stelle in das rechte Licht zu setzen, können aber doch nicht umhin, (ohne darum dem tiefen Werthe der übrigen Sonaten zu nahe treten zu wollen) hier wenigstens auf einige der unschätzbarsten Perlen im Kranze dieser unsterblichen Clavierwerke hinzudeuten. Zu diesen gehören uns die vom reinsten Seelenadel durchwehte Es dur-Sonate op. 7, deren Largo in seinem Eingange schon auf Robert Schumann'sche Empfindungsweise präludirt. Es zählt ferner hierhin die in Wahrheit „leidenschaftliche" Sonate pathétique op. 13, deren inniges gesangreiches As dur-Adagio sich tröstend und besänftigend zwischen die beiden C moll-Sätze: das kühn und entschlossen vordringende erste Allegro und das klagende Rondo, stellt. Dem genannten Werke schließt sich die herrliche As dur-Sonate mit dem grandiosen Trauermarsch op. 26 an, in deren erstem Satz Beethoven der Variation zum erstenmal jene Fülle, geistvolle Mannigfaltigkeit und Kraft zu ungeahnten Steigerungen verleiht, die ihr seitdem in des Meisters Schaffen eigen blieb und der wir in gleich reicher ergreifender und freier Entfaltung selbst bei Bach nicht begegnen. Es folgen nun die beiden entzückenden Sonaten quasi una fantasia in Es dur und Cis moll op. 27, von denen namentlich die letzte, „die Mondscheinsonate", ein wundervolles, immer wieder neu erscheinendes und in seiner Tiefe niemals ganz durch den Vortragenden zu erschöpfendes Tongedicht genannt werden muß. Hieran reihen sich die Sonaten op. 29, Nr. 2 und 3, deren erste: die ernste, geheimniß- und unruhvolle in D moll, nach einer gegen Schindler gethanen Aeußerung Beethoven's, bei Shakespeare's „Sturm" anknüpft, deren letztere in Es dur dagegen, durch ihre hohe Lebensfreudigkeit und kühne, wenn auch nie verschwommene Fantastik, den Hörer berauscht und mit sich fortreißt. Als ein von machtvoll heroischen und zugleich erhaben dankesfreudigen Empfindungen durchglühtes Werk erweist sich weiterhin die sogenannte „Waldsteinsonate", op. 53 in C dur. Wir stehen hier (nur im Rahmen der Claviersonate) der gleichen Heldenhaftigkeit und Größe gegenüber, die uns in der C moll-Sinfonie unseres Meisters über alle Misèren des Lebens emporträgt. Sehr eigenthümlich und interessant ist sodann die zweisätzige, von einer edlen Heiterkeit erfüllte Sonate in F dur, op. 54. Ueberwältigend dagegen wieder, durch Aussprache eines unnennbaren Leidens und rastlosen Kämpfens, dessen Nacht jedoch im

Adagio verklärte Himmelsmächte mit ihrem Lichte durchbrechen und so dem Ringenden die Kraft spenden (im Presto des Finales) den Drachen des Bösen gleich St. Georg unter die Füße zu treten, stellt sich uns die Sonata appassionata in F moll op. 57 dar. Ihr reihen sich, als durchaus ebenbürtig, die Sonaten op. 90 in E moll und op. 101 A dur an, von welchen die erste in ihrem von allen Grazien umspielten Rondo, die zweite dagegen in ihrem melodischen Einleitungssatze die musikalische Manier Felix Mendelssohn's anticipiren. Fügen wir diesen Werken noch die, ebensowohl ganz in Sehnsucht und sommerlicher Abendgluth verschwimmende, als in Wonnen der Wehmuth getauchte As dur-Sonate op. 110 hinzu, deren zweiter und letzter Satz durch knappe und strenge Formen das erschütterte innere Gleichgewicht wieder herzustellen versuchen und schließen wir hieran die elfenhaft beginnende und in unübertroffene Variationen auslaufende Sonate in E dur op. 109, sowie die anfänglich himmelstürmend auftretende, dann aber ebenfalls mit hinreißenden Variationen endende letzte Claviersonate des Meisters (in C moll op. 111), so überschauen wir eine Reihe von Tonschöpfungen, wie sie, in ein und derselben Gattung, gleich herrlich kein zweiter Tondichter vor und nach Beethoven hervorgebracht hat!

In der Sinfonie bleibt Beethoven viel entschiedener als in der Sonate Einer unter Dreien, d. h. er hat die reifen Sinfonien Haydn's und Mozart's durch die seinigen keineswegs in den Schatten gestellt, da im Gegentheil Begriff und Anschauung der Wunderwelt der classischen deutschen Sinfonie, ohne die Sinfonien Haydn's und Mozart's, nur unvollständige, ja selbst bis zu einem gewissen Punkte hin einseitige sein würden. Dennoch dürfte man, wollte man sich darauf capriciren, unter den etwa 36 bis 40 bedeutendsten Sinfonien jener drei großen Meister eine einzige als die Spitze der ganzen Gattung zu bezeichnen oder als das Kunstgebild, das Form und Inhalt der Sinfonie am höchsten gesteigert und dadurch deren Ideal am nächsten gekommen, Beethoven's C moll-Sinfonie als dieses Werk namhaft machen müssen*). Daß Beethoven durch seine Sinfonia eroica und die C moll-Sinfonie auch dem Heroismus und damit zugleich dem Epischen zuerst Sprache und Ausdruck in der Instrumentalmusik geliehen, berührten wir bereits im Capitel „Mozart“**). Die gesammte Instrumentalmusik gehört zwar, wie ich schon im ästhetischen Theil meiner „Tonkunst in der Culturgeschichte“ (I. 270 und 271) nachgewiesen zu haben glaube, dem Gebiete der musikalischen Lyrik an. Dies schließt jedoch nicht aus, daß innerhalb des von ihr beherrschten Kreises die drei verschiedenen Stilformen aller Musik und Poesie relativ abermals hervortreten und wir darum auch in der selbstständigen Instrumentalmusik eine vorwaltend epische, dramatische und lyrische zu unterscheiden vermögen.

*) Von der neunten Sinfonie kann, trotz ihrer Erhabenheit und Genialität, an dieser Stelle nicht die Rede sein, da sie, durch ihre Vermischung mit dem Vocalen, aus der besonderen Gattung, wie diese ihrem eigentlichsten Begriffe nach besteht, heraustritt.

**) Was Vater Haydn in dieser Beziehung vorgeklungen, z. B. im Andante und im Finale der Militär-Sinfonie und im zweiten Satze seiner großen Es dur-Sinfonie, erscheint, Beethoven's Heroismus gegenüber, doch mehr wie Krieg im Frieden, oder höchstens wie die Mahnung an feindselige Mächte (gleichviel ob äußere oder innere), daß man gerüstet dastehe und sie zurückzuweisen in der Verfassung sei. Dennoch knüpft, wie ich schon im Capitel „Haydn“ andeutete, Beethoven's musikalischer Heroismus entschieden bei solchen Anfängen zunächst an.

Als der Epiker in der Instrumentalmusik nun, sowie namentlich als der Schöpfer episch-instrumentalen Ausdrucks auf dem demselben gemäßesten Boden, dem Felde der Sinfonie, manifestirt sich Beethoven um so entschiedener, als er uns in jenen beiden Tondichtungen, die wir als die heroischesten unter seinen Sinfonien bezeichneten, auch einen bestimmten besonderen Hergang, z. B. den Siegeslauf eines Helden oder das heldenhafte Emporringen einer Seele aus Nacht zum Licht schildert. So führt er uns in der Eroica Kampf, Tod und unsterblichen Nachruhm eines Helden vorüber; so läßt er uns in der C moll-Sinfonie die gewaltig mahnende Stimme des im Helden und Geisteskämpfer wirkenden kategorischen Imperativs vernehmen, durch den beide unwiderstehlich und unter Verachtung aller sie auf ihrer Ruhmesbahn bedräuenden Schrecken dem welterschütternden Triumphe ihrer Ideen zugetrieben werden*). Es sei gleich hier bemerkt, daß auch die Ouvertüren Beethoven's zu Egmont und Coriolan dem gleichen Stimmungsgebiete angehören wie die Eroica und C moll-Sinfonie, d. h. heroische Ouvertüren sind, und zwar solche, wie man sie früher in dieser charakteristisch ausgeprägten Weise in der Instrumentalmusik nicht gekannt. Die Ouvertüre zu Egmont (des Helden Tod und die daraus seinem Volke erblühende Freiheit schildernd), diejenige zu Coriolan (des Helden Sieg über sich selbst und tragischen aber ruhmvollen Ausgang malend), sowie endlich auch die große Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, C dur, (die durch die Liebe Heldin werdende Gattin feiernd) können als unvergängliche Zeugen des zündenden und zu Thaten begeisternden Ausdrucks gelten, den Beethoven dem Heroismus in der Instrumentalmusik verliehen. In der großen Leonoren-Ouvertüre kommt überdies jener epische Zug, der unserem Meister als Instrumentalcomponisten innewohnt, zu abermaliger besonderer Geltung; denn auch hier schildert uns der Tondichter einen ganzen Hergang: Florestan's Hoffen auf die Vorsehung in der Introduction, das an der geahnten Noth des Gatten anknüpfende und zu kühnem Wagen sich emporraffende Beginnen der Gattin, wie es der Eingang des Allegro's malt, die Rettung Florestan's durch Leonore, als ihn Pizarro morden will, den in diese Scene von draußen hereintönenden Trompetenruf, welcher die Ankunft des Ministers verkündet, sowie endlich den Ausbruch in Jubel, Lachen und Weinen, in ein zweites, vom Orchester gesungenes „O namenlose Freude", als das kaum Gehoffte, das Unerhörte gelungen! — Jedenfalls sind nur aus einer derartigen Erkenntniß der dem Heroischen und weltgeschichtlich Erhabenen zugewandten Natur Beethoven's gewisse Aussprüche unseres Meisters ganz zu verstehen. So z. B. der über die bekannten vier Eingangsnoten der C moll-Sinfonie: „So pocht das Schicksal an die Pforte", oder jener andere: „Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geist schlagen", sowie selbst erst seine, der Eroica ursprünglich gegebene Ueberschrift Buonaparte, auf dessen Persönlichkeit auch die heute noch stehen gebliebenen Worte per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo

---

*) Der letzte Satz von Mozart's Jupiter-Sinfonie spricht zwar ebenfalls einen Triumph aus, aber keinen vor unseren Augen erst gewordenen, aus Kämpfen erst hervorgegangenen, sondern einen von Anfang der Dinge an bestehenden, daher gleichsam das Sein der Gottheit offenbarenden, die ewig sieghaft über dem Wechsel der Dinge thront, woraus sich denn wohl auch der, instinctiv dem ganzen Werke gegebene Name der „Jupiter-Sinfonie" erklärt.

zurück zu beziehen sein dürften. Denn erst als unser für Plato's Republik schwärmender Meister die Kunde erhielt, daß sich der Consul Napoleon zum Kaiser habe proclamiren lassen, zerriß er das ursprüngliche Titelblatt seiner Es dur-Sinfonie und schleuderte diese selber, unter einem Schwall von Verwünschungen gegen den „neuen Tyrannen", auf den Boden seines Zimmers; später erhielt sie dann den Namen, den sie noch heute trägt.

Ludwig van Beethoven ward 1770 zu Bonn am Rhein geboren. Sein Tauftag fällt auf den 17., sein Geburtstag sehr wahrscheinlich auf den 16. December des genannten Jahres. Der Vater unseres Meisters, Tenorsänger in der Hofkapelle des Kurfürsten von Köln, scheint ein sehr unbedeutender Musiker gewesen zu sein, von dessen Launen seine Familie überdies viel zu leiden hatte, während sein aus dem nördlichen Belgien stammender der Großvater den Ruf eines guten Bassisten und Dirigenten besaß*). Den ersten, wenn auch mangelhaften Musikunterricht erhielt Beethoven bei seinem Vater Johann, dann bei den beiden Bonner Hoforganisten van den Eeden und Neefe, durch die er zum Orgelspieler ausgebildet und in die Harmonielehre eingeführt ward. Schon mit zwölf Jahren widmete Beethoven seinem Kurfürsten drei von ihm selbst componirte Claviersonaten. Um die gleiche Zeit gewann er Zutritt im Hause der Familie v. Breuning in Bonn, die sich um seine künstlerische, literarische und humane Bildung große Verdienste erwarb, wofür Beethoven derselben bis an sein Lebensende dankbar blieb. Im Jahre 1784 ernannte ihn Kurfürst Max Friedrich zu seinem zweiten Hoforganisten. Der Nachfolger dieses Fürsten, Max Franz, gestattete ihm 1787 zu seiner weiteren Ausbildung eine Reise nach Wien, wo der Jüngling, da sein Fürst ein Bruder Kaiser Joseph's II. war, sehr gut aufgenommen ward und selbst schon die künstlerische Theilnahme Mozart's gewann**). Von Wien zurückgekehrt, componirte Beethoven in Bonn 1790 eine Trauercantate auf den inzwischen eingetretenen Tod Kaiser Joseph's II., deren warmer Ausdruck seine Bewunderung für diesen Fürsten bekundet, sowie 1792 eine Cantate

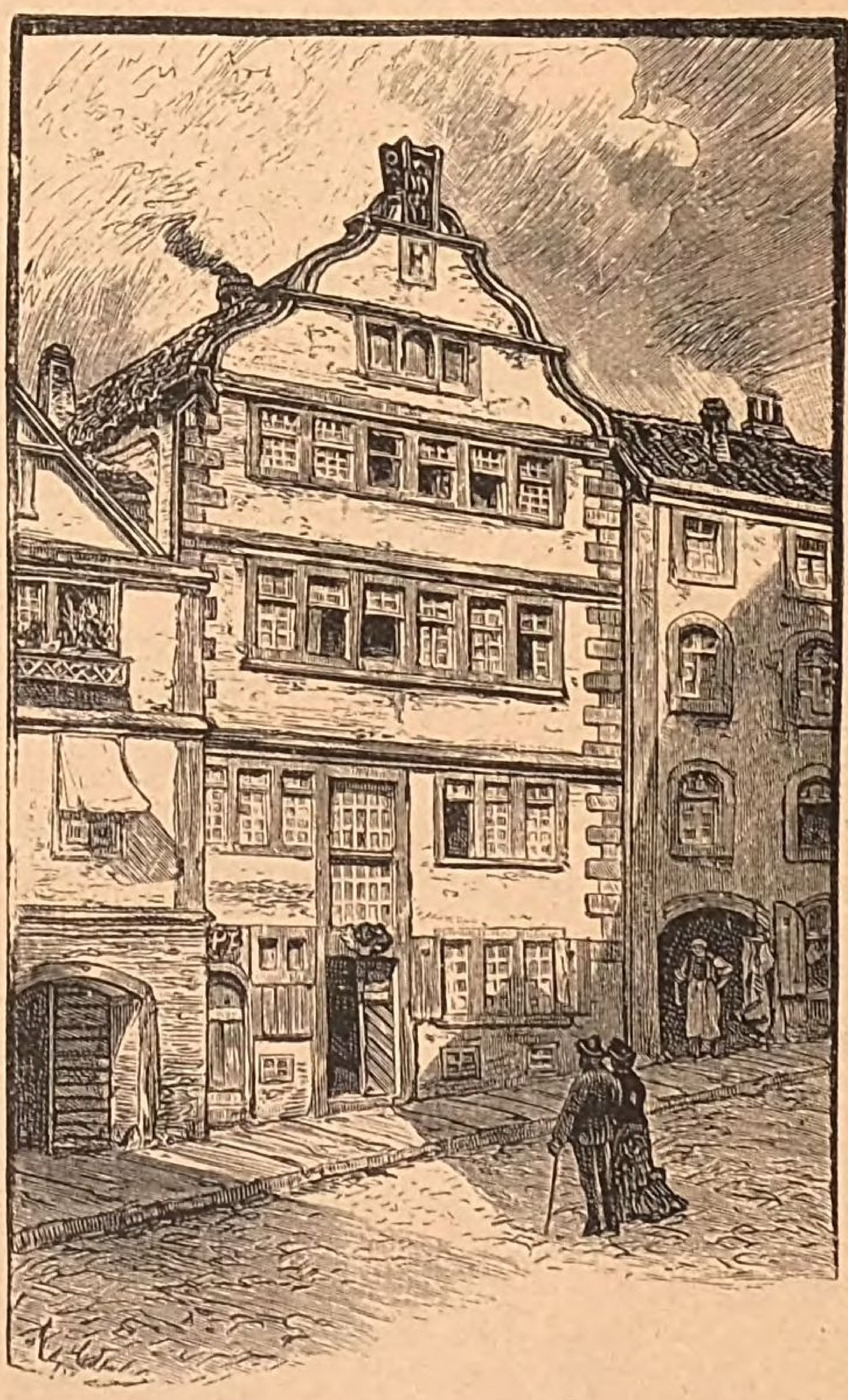


Fig. 253. Geburtshaus Beethovens in Bonn.

*) Die Componistenthätigkeit des Großvaters bezweifelt Thayer.

**) Nach F. Ries soll ihm Mozart sogar einige Stunden ertheilt haben.

auf Leopold's II. Thronbesteigung*). Seinem ersten Verweilen in Oesterreich's Kaiserstadt folgte 1792 eine für sein Leben entscheidende zweite Reise nach Wien, da er in diesem Jahre Bonn für immer verließ, um seine künstlerische Ausbildung bei Joseph Haydn zu vollenden. Als dieser jedoch 1794 abermals nach England aufbrach, empfahl er Beethoven zur weiteren Fortsetzung seiner theoretischen Studien an Albrechtsberger. Drei Trio's für „Klavier, Violin und Baß", welche Beethoven selber, trotz vieler früherer Compositionsversuche, als sein erstes Werk ansah, da er sie als opus 1 drucken ließ, erschienen 1795. In demselben Jahre trat der junge Meister zum erstenmal in Wien öffentlich als Clavierspieler auf. Den Trio's folgten als opus 2 die bekannten Haydn zugeeigneten drei Claviersonaten. Durch den Freiherrn van Swieten, Sohn des berühmten Leibarztes Maria Theresia's, der auch schon mit Mozart in naher Beziehung gestanden, lernte er die Werke Bach's und Händel's näher kennen,

Fig. 254.

so lange er lebte, nebst denen Mozart's, Haydn's und Cherubini's den ersten die, Platz in seiner Werthschätzung behaupteten. In den Jahren 1797 bis 1800

*) Beide, lange für verloren gegangen gehaltene Compositionen wurden, wie Dr. Ed. Hanslick mittheilt, im Jahre 1884 in Leipzig wieder aufgefunden. (Vgl. Neue Presse vom 13. Mai 1884.)

beschenkte unser Meister die musikalische Welt mit dem berühmten Septett, mit seiner ersten Sinfonie in C dur, mehreren Sonaten, darunter auch die Sonate pathétique, seinem Clavierconcert in C moll, der Adelaide, mit Variationen über Themen von Händel und Mozart und den 6 Streichquartetten op. 18*). Im Jahre 1801 verlor er seinen Gönner, den Kurfürsten von Köln, durch den Tod und sah sich von nun an auch in Beziehung auf den Erwerb seines Lebensunterhaltes völlig auf sich allein angewiesen**). Damals sowohl als später waren es Mitglieder des hohen österreichischen Adels, der sich von jeher durch wahres Interesse für Tonkunst auszeichnete, welche Beethoven fördernd zur Seite standen; darunter namentlich die Fürsten Esterhazy, Lichnowsky, Lobkowitz, der Erzherzog Rudolph und der Fürst Kinsky***). In diesen Kreisen erregten schon die frühesten seiner, durch Originalität und Geist fesselnden Compositionen, sowie sein geniales freies Fantasiren am Flügel allgemeines und gerechtes Aufsehen. Der Meister selber aber vergaß über die ihm zu Theil werdende reiche Anerkennung keinen Augenblick, was Andere Großes vor ihm geleistet. Dies bezeugt uns seine 1801 von ihm schriftlich ausgesprochene Freude über die von Hofmeister vorbereitete Ausgabe der Werke Bach's, seine Bitte, ihn „als Pränumerant" auf die Subscriptionsliste zu setzen, sowie der Breitkopf und Härtel von ihm gemachte Vorschlag, eine seiner Compositionen zum Besten der letzten noch übrigen, in dürftigen Verhältnissen lebenden Tochter Bach's zu publiciren. Solchen Gesinnungen blieb Beethoven auch später treu. So freute er sich über das ihm 1826 von Stumpff in London gemachte Geschenk der großen in 40 Folio-Bänden erschienenen englischen Händelausgabe mehr, „als wenn er den Hosenbandorden erhalten hätte", und als ihm kurz vor seinem Tode Diabelli eine Abbildung vom Geburtshause Haydn's zugesandt hatte, empfing er den ihn besuchenden Hummel mit den Worten: „Sieh lieber Hummel: eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!" — Auch zu Mozart zog ihn sein ganzes Herz. Schindler nennt Mozart „Beethovens Abgott" und in einem, von unserem rheinischen Meister uns erhalten gebliebenen Briefe sagt dieser selber geradezu: „Allzeit habe ich mich zu den größten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch!" —

In die Jahre 1802 bis 1804 fallen von hervorragenden Compositionen die Sonaten op. 31, die 2. Sinfonie in D dur, die As dur-Sonate mit Variationen op. 26, die beiden Sonaten Quasi una fantasia in Es dur und Cis moll (Mondscheinsonate), das Oratorium „Christus am Oelberg", die große Kreuzer-Sonate für Geige und Clavier und die Sinfonia eroica (Nr. 3)****).

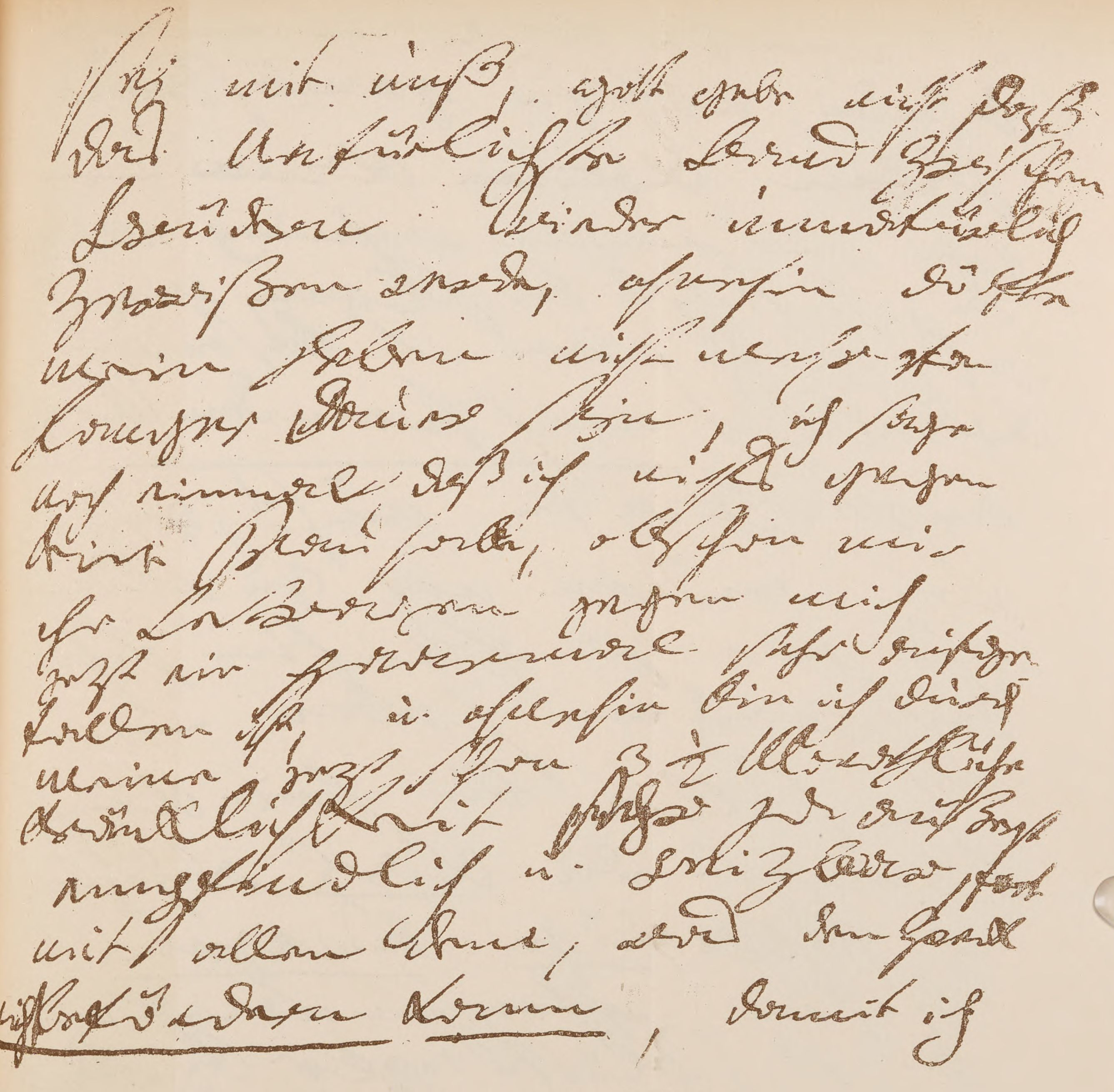
---

*) Thayer (II, 115—16) hält diese Quartetten für Productionen der fünf, ihrer Publication (1801) vorhergegangenen Jahre.

**) Wahrscheinlich mußte Beethoven schon früher für sich selber einstehen, da Thayer (I, 257) keine Anhaltepunkte dafür findet, daß Beethoven nach 1793 noch irgendwelche kurfürstliche Unterstützungen erhalten.

***) Die Esterhazy's, die schon so viel für Jos. Haydn gethan, waren auch große Bewunderer Beethoven's, den sie unter Anderem durch eine solenne Aufführung seiner C dur-Messe in ihrem Schlosse zu Eisenstadt ehrten.

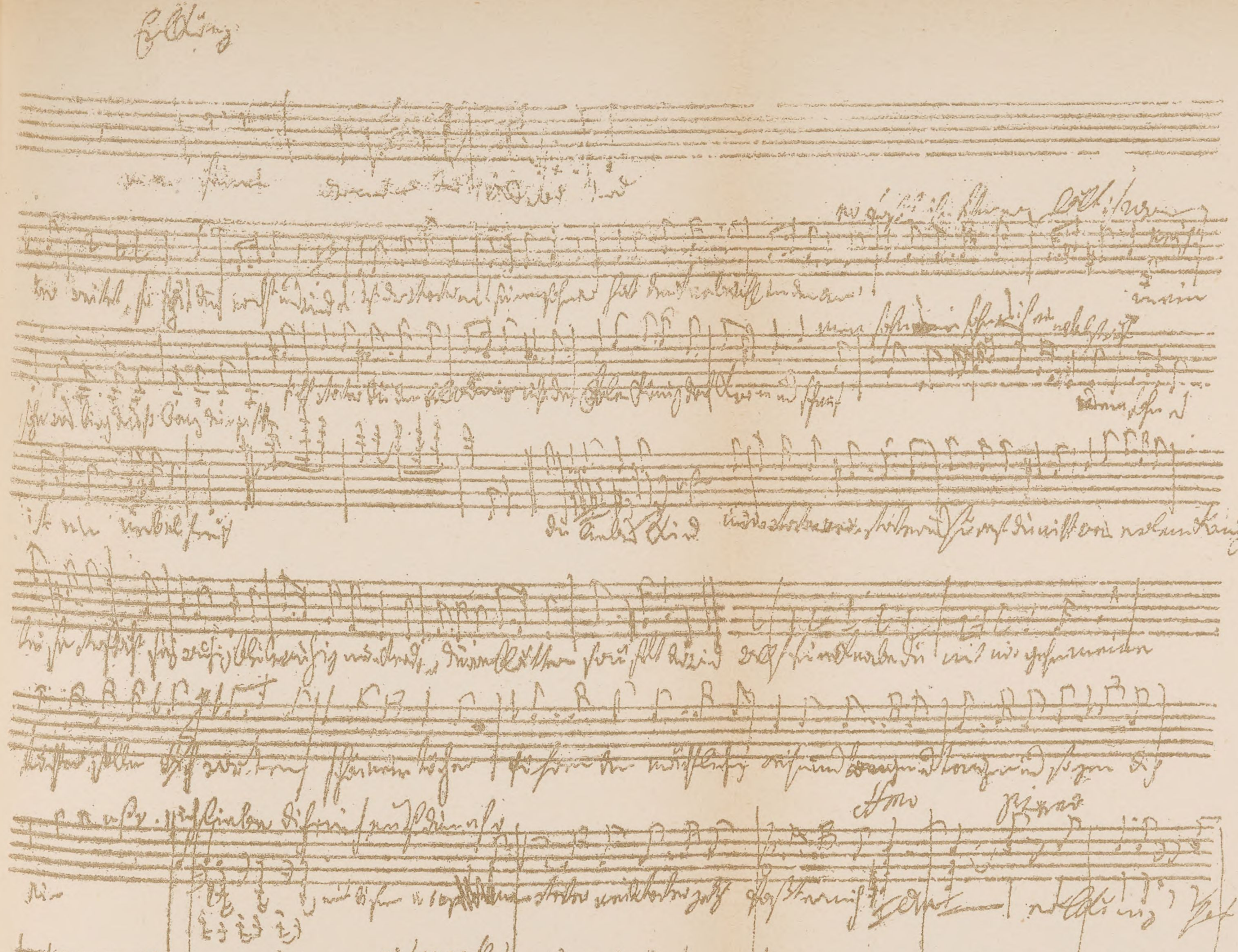
****) Wie die zuletzt genannte Violinsonate op. 47 ihren Namen von dem großen Geiger Rodolphe Kreutzer erhielt, geb. 1766 zu Versailles, dem sie Beethoven zugeeignet, so widmete er die Hornsonate op. 17 dem berühmten Hornisten Punto (alias Wenzel Stich),



Fragment eines Briefes von Beethoven an seinen Bruder.
Das Original befindet sich im Besitz des Grafen Victor Wimpffen.

i. meinen guten Wohl [illegible] mir
Anstrengend nöthigend genug die [illegible]
geben können kann —
sehe mir meinem [illegible] alles vor
den, Sie [illegible] die [illegible]
nicht, da ich, denn ich [illegible]
Wohlthätig mich fremden Menschen
[illegible] die muß, [illegible]
bei andern noch zu ändern
und mir zu [illegible] schon
Verschreiben haben —
Nun sollen Sie [illegible]
[illegible] die Wohl empfehlen
ich ~~[illegible]~~ [illegible] begegnen!
diesen [illegible]
[illegible] Blödsinniger Beziehungen
die gleich [illegible] Mensch
[illegible] sollen. —

I 768



Erlkönig. Compositions-Skizze von Beethoven.

Genaue Nachbildung der im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien befindlichen Originalhandschrift.

Im Jahre 1808 berief Napoleon's Bruder Jerome Buonaparte, damals König von Westphalen, Beethoven als seinen Hofkapellmeister nach Kassel. Der Erzherzog Rudolph, sowie die Fürsten Lobkowitz und Kinsky beantworteten diesen Ruf durch einen 1809 unterzeichneten Vertrag, in welchem sie Beethoven für dessen Versprechen, in Wien zu bleiben, eine jährliche Ehrenpension von 4000 Gulden zusicherten. Es ist dies ein Schritt, der jenen Männern, wenn sie auch später durch die Verhältnisse daran gehindert wurden, ihre Zusage so durchzuführen, wie sie gewillt gewesen, zu wahrem Ruhme gereicht und mit dem sie außerdem ihre Absicht, Beethoven Oesterreich zu erhalten, völlig erreichten.

In die Jahre 1805 bis 1810 fallen von neuen bedeutenden Werken des Meisters unter anderen seine Oper „Fidelio", die herrliche Waldstein-Sonate in C dur op. 53, die Sonate in F dur op. 54, die 32 Variationen in C moll, die große Sonata appassionata in F moll, die Streichquartette op. 59, die 4. Sinfonie in B dur, die Ouverture zu Coriolan, die sogenannte „kleine Messe" in C dur, die als op. 138 veröffentlichte Leonoren-Ouvertüre, die 5. Sinfonie in C moll, die Pastoral-Sinfonie (Nr. 6), das Violinconcert mit Orchester op. 61, die beiden Trio's für Clavier, Violine und Cello op. 70, die Fantasie für Clavier, Orchester und Chor op. 80, ein Lied von Reissig „An den fernen Geliebten", die schöne Sonate „Les Adieux" und die Musik zu Goethe's Egmont*).

Einen großen Theil dieser Werke schrieb Beethoven, der ein leidenschaftlicher Freund des Landlebens und der Natur war, in Sommerwohnungen außerhalb Wiens, namentlich in den der Kaiserstadt nahe gelegenen Ortschaften Mödling, Döbling, Hetzendorf und Baden, wohin ihn sein Hang zu tiefer, beschaulicher Zurückgezogenheit führte, sowie zu einsamen Spaziergängen durch Wald, Feld und Wiesen mit der Aussicht auf nahe Hügel und ferne Gebirge. Hier in freier Natur, oft unter einem Baume liegend, von dem aus sich sein Blick in die träumerische Ferne verlor, kamen ihm manche seiner unsterblichen Tongedanken, und man zeigt noch heute im Schönbrunner Hofgarten zwei sich nahe über dem Boden trennende Eichstämme, zwischen denen sitzend er einen Theil seines „Fidelio" concipirte. Beethoven kehrte von diesen Sommerausflügen, während welcher er sich Tage lang unter freiem Himmel aufhielt, zum Herbste meist braun und sonnenverbrannt wie ein Schnitter nach Wien zurück. Doch wurden ihm bei solchem Verweilen im Freien, neben jenen beglückenden inneren Offenbarungen, auch die ersten schmerzlichen Wahrnehmungen seiner frühe beginnenden Taubheit zu Theil, indem er, als ihn sein Schüler Ries während einer gemeinschaftlichen Wanderung auf die Töne der Schalmei eines nicht allzufernen Hirten aufmerksam machte, eingestehen mußte, daß er dieselben nicht höre**).

---

gest. 1803 in Prag, und seine Violinromanze op. 50 dem genialen französischen Geiger Pierre Rode: Beweise für die lebhafte Antheilnahme Beethoven's an solchen Virtuosen, die ihre glänzende Fertigkeit auch in den Dienst echter Kunst zu stellen geneigt waren.

*) Das Reissig'sche Lied „An den fernen Geliebten" ist nicht mit dem Jeitteles'schen Liederkreis „An die ferne Geliebte" zu verwechseln. Thayer (III, 422) setzt den zuletzt genannten herrlichen Cyklus, durch den sich Beethoven als Liedersänger neben F. Schubert stellt, in das Jahr 1816.

**) In rührender Weise spricht sich Beethoven's Vorliebe für ein Umherschweifen durch Feld und Wald in einem an die Baronin von Droßdick gerichteten Schreiben aus. Es

Nichts ist unwahrer als die alte Fabel, daß Beethoven erst von der Nachwelt gefeiert, dagegen von seiner Mitwelt weder verstanden, noch anerkannt worden sei. Er begründete sich vielmehr schon im Jahre 1795 einen geachteten Namen in Wien, welcher von dieser Zeit an volle zwanzig Jahre hindurch in beständigem Wachsen blieb, so daß sich auch schon das übrige Deutschland und selbst Nachbarländer, z. B. Ungarn und England, mit seinem Ruhme zu erfüllen begannen. Den Gipfel eines solchen Anwachsens seines Ansehens in der musikalischen Welt, sowie zugleich seiner Popularität in Wien erreichte Beethoven in den Jahren 1814 und 1815, also etwa um die Zeit des Wiener Congresses. In Folge der Aufführungen seiner 7. und 8. Sinfonie, seines sinfonischen Kriegsgemäldes: „Die Schlacht bei Vittoria", seiner Gelegenheitscantate: „Der glorreiche Augenblick" und erneuter Aufführungen seines umgearbeiteten „Fidelio" war er damals zu einer der gefeiertsten Celebritäten Wiens emporgestiegen. Die in der Kaiserstadt um jene Zeit anwesenden fremden Fürstlichkeiten und Gesandten umgaben ihn in Folge hiervon mit einer Art von Cultus, so daß Beethoven in Erinnerung hieran einmal scherzweise äußerte: er habe sich damals von den hohen Häuptern die „Cour" machen lassen. Die Stadt Wien aber huldigte ihm in jenen Tagen durch seine Ernennung zu ihrem Ehrenbürger. Später freilich wurde es anders, und es kam eine Zeit für unseren Meister, in der er, wie er sich selber ausdrückt, „Noten in Nöthen" schrieb. Aber erlebte nicht auch der, sonst als einer der glücklichsten Sterblichen gepriesene Goethe einen solchen Umschlag, dessen „Tasso" und „Iphigenia", als er aus Italien zurückgekehrt war, von der Welt, die ihm um „Werther's" willen und des „Goetz" halber gefeiert, mit Gleichgültigkeit behandelt ward? Doch fehlten Goethe und Beethoven auch in den Tagen einer solchen relativen, weil vorübergehenden Indifferenz ihrer Landsleute nicht die Anerkennung und Verehrung der Besten ihrer Zeit. Hierfür spricht Beethoven gegenüber namentlich die Huldigungsadresse, welche die ausgezeichnetsten Kenner und Kunstfreunde Wiens 1824, als die Vergötterung Rossini's in der Kaiserstadt ihren Höhepunkt erreicht hatte, an den von der Menge halb vergessen scheinenden deutschen Großmeister richteten. Schindler erzählt, daß diese Ovation Beethoven auf das Tiefste bewegt und daß er, in demselben Jahre noch, auch beim großen Publikum einen Triumph gefeiert habe, der beispiellos genannt zu werden verdiene. Schreibt doch der bescheidene Beethoven 1810 selber: „Manchmal möchte ich bald toll werden über meinen unverdienten Ruhm", und 1822: „Die Concurrenz (bei den Verlegern) um meine Werke ist gegenwärtig sehr stark, wofür ich dem Allmächtigen danke", sowie noch im gleichen Jahre: „Giebt mir nur Gott meine Gesundheit wieder, so kann ich allen den Anträgen von allen Orten Europa's, ja sogar aus Nordamerika Genüge leisten und ich dürfte noch auf einen grünen Zweig kommen."

Beethoven gab in Wien, als er aufgehört hatte, vorzugsweis als Claviervirtuos aufzutreten, von Zeit zu Zeit sogenannte „Akademien", d. h. von ihm dirigirte

---

heißt darin: „Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh auf's Land konnten. Erst am 8ten kann ich diese Glückseligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können; kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht."

Concerte, zu dem Endzwecke, das Publikum mit seinen neuesten Compositionen bekannt zu machen; so namentlich in den Jahren 1824, 1813 und noch früher. Die musikalische Welt der österreichischen Hauptstadt bekam bei solchen Gelegenheiten

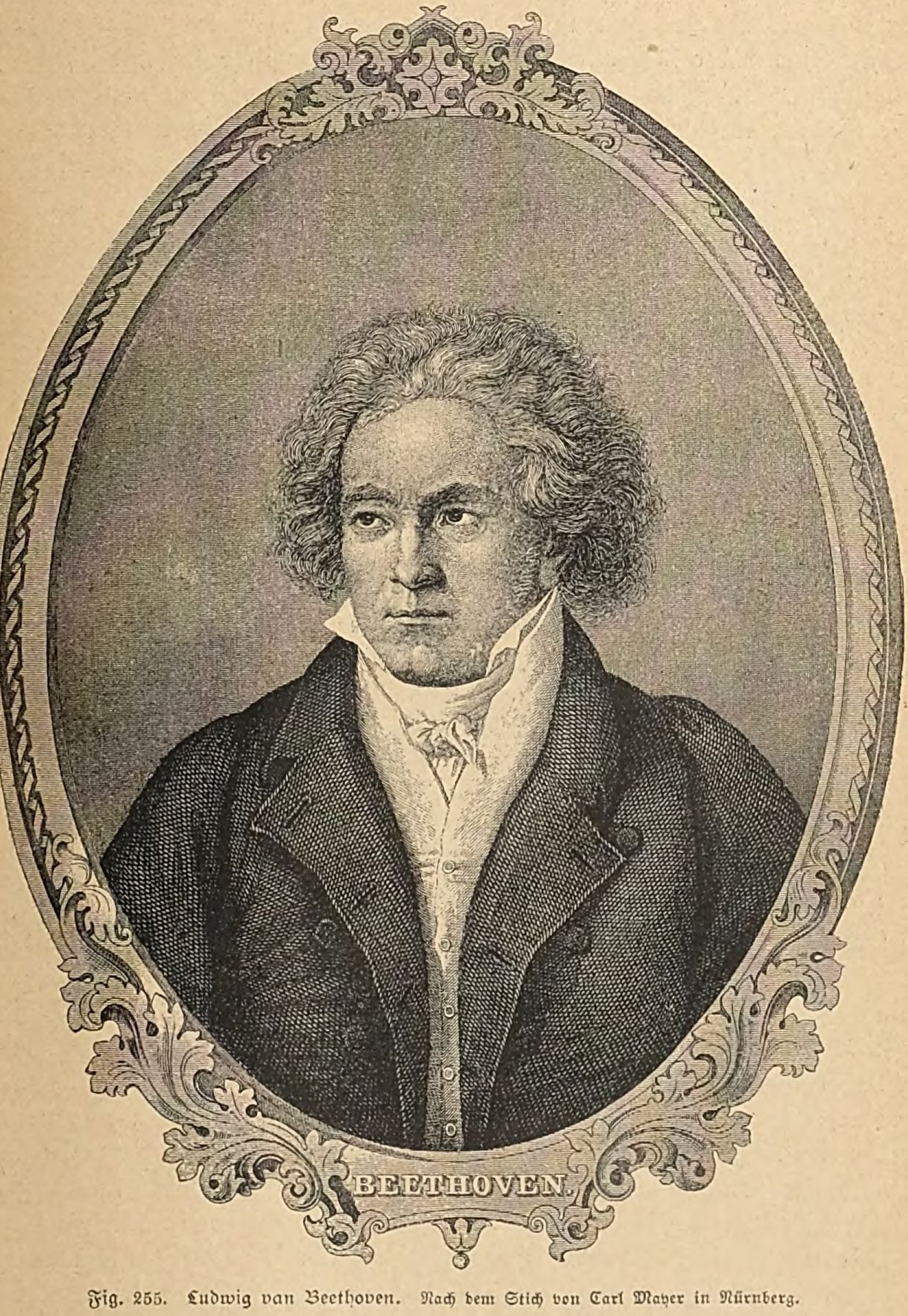


Fig. 255. Ludwig van Beethoven. Nach dem Stich von Carl Mayer in Nürnberg.

zumeist unvergänglich Großes und Neues zum erstenmal zu hören und erfreute sich des ganzen sich hieraus ergebenden Gewinns und Genusses; das von ihm dirigirte Orchester und die unter ihm wirkenden Sänger dagegen hatten in den, den Aufführungen

vorhergehenden Proben oft einen schweren Stand mit dem Meister, der, vielfach schon durch die immer zunehmende Taubheit behindert, wenig Rücksicht auf sie nahm und selbst durch sachgemäße Bemerkungen und Fragen der unter ihm Wirkenden zu heftigen, aufbrausenden Entgegnungen gereizt werden konnte. Trotzdem kam nur selten eine wirkliche Rancüne bei den seiner Leitung folgenden Musikern auf, da die Ehrfurcht vor der künstlerischen Größe und dem tragischen Geschick des Meisters, das ihn gerade des Sinnes mehr und mehr beraubte, der ihn am engsten mit seiner Kunst verband, alles Andere überwog. Ja, als im Jahre 1824 Beethoven, nachdem er die erste Aufführung der neunten Sinfonie dirigirt, nicht einmal den Beifallssturm seines Auditoriums gewahr ward und Henriette Sontag und die Unger, die darin als Solistinnen mitgewirkt, ihn auf den Jubel der Menge erst durch Umwenden und Hinzeigen aufmerksam machen mußten, ergriff die Tausende der Anwesenden das Mitgefühl mit des Meisters Unglück in so plötzlicher und erschütternder Weise, daß, wie Schindler lebendig erzählt, „ein Aufreißen aller Riegel der Freude, der Wehmuth und des Mitleids erfolgte, ähnlich einem nicht enden wollenden vulkanischen Ausbruch". —

Im Winter 1823 bot Beethoven seine zweite Messe, die berühmte Missa solemnis, die er in seiner Einladung zur Subscription sein „größtes und gelungenstes Werk" nannte, den Königen von Preußen, Frankreich, Schweden u. s. w. an, hatte jedoch damit im Ganzen nur geringes Glück. Eine 1824 von der philharmonischen Gesellschaft zu London an ihn ergangene ehrenvolle Einladung zu einer Concertreise nach England zerschlug sich, weil Beethoven durch schwere Sorgen um einen, von ihm an Kindesstatt angenommenen, leider aber trotzdem mißrathenden Neffen damals an Wien gefesselt blieb. Um die Adoption jenes Neffen zu bewirken, hatte der Meister schon früher mit dessen Mutter, seiner keines guten Rufes sich erfreuenden verwittweten Schwägerin, einen leidigen Proceß zu führen gehabt. Seine Schwägerin machte ihm die Adoption ihres Knaben streitig, während Beethoven aus dem Grunde auf derselben bestand, weil ihn seines Neffen verstorbener Vater testamentarisch um die Vormundschaft über den hinterlassenen Sohn gebeten. Die gerichtlichen Verhandlungen in dieser Sache dauerten von 1816 bis 1820, regten unseren Meister, der sich eine solche Last nur aufgeladen, um die Seele eines Kindes zu retten, das er unter dem Einflusse seiner Mutter für verloren hielt, auf das heftigste auf und betrogen die Nachwelt und seinen Genius um manche herrliche Geistesfrüchte, die sicher unter anderen Verhältnissen, in der Zeit, die er an diese Sache verlor, gereift wären. Das Schlimmste dabei jedoch war, daß der Knabe, für den er so viel gelitten, ihm, als er zum Jüngling herangewachsen, seine Sorge und Liebe mit schnödem Undank und einem entarteten Betragen vergalt. Zu alledem kamen noch in des Meisters letzten Lebensjahren ein düsterer, zwar durch manche traurige Erfahrungen in seiner eigenen Familie gerechtfertigter, leider aber auch wohlmeinende Seelen treffender Argwohn gegen die Aufrichtigkeit der Menschen, der ihn immer mehr isolirte, sowie selbst Nahrungssorgen, welche letztere er um so schwerer empfand, als zunehmende körperliche Beschwerden und eine schließlich eintretende entkräftende und viel Pflege erheischende tödtliche Krankheit, die Wassersucht, ihn jede Einschränkung, die er sich auferlegen mußte, doppelt bitter empfinden ließen. Hätte Moscheles hier nicht in den letzten Wochen noch eingegriffen, indem er die philharmonische Gesellschaft in London zu einer Unter-

stützung des leidenden Meisters veranlaßte, so würde dessen Mitwelt ein schwerer Vorwurf treffen*).

Noch am 17. September 1824 hatte Beethoven an Schott in Mainz geschrieben: „Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann über-

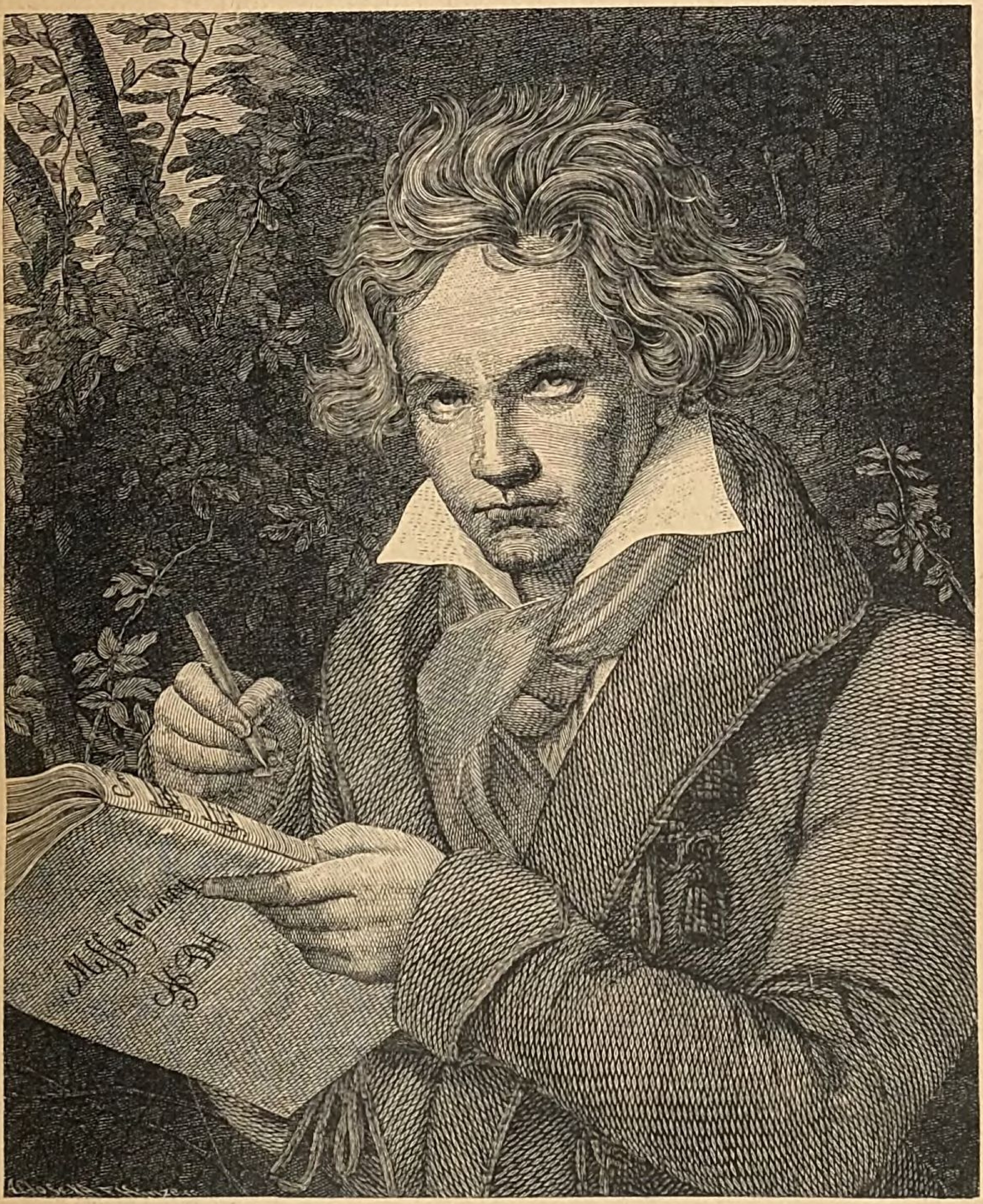
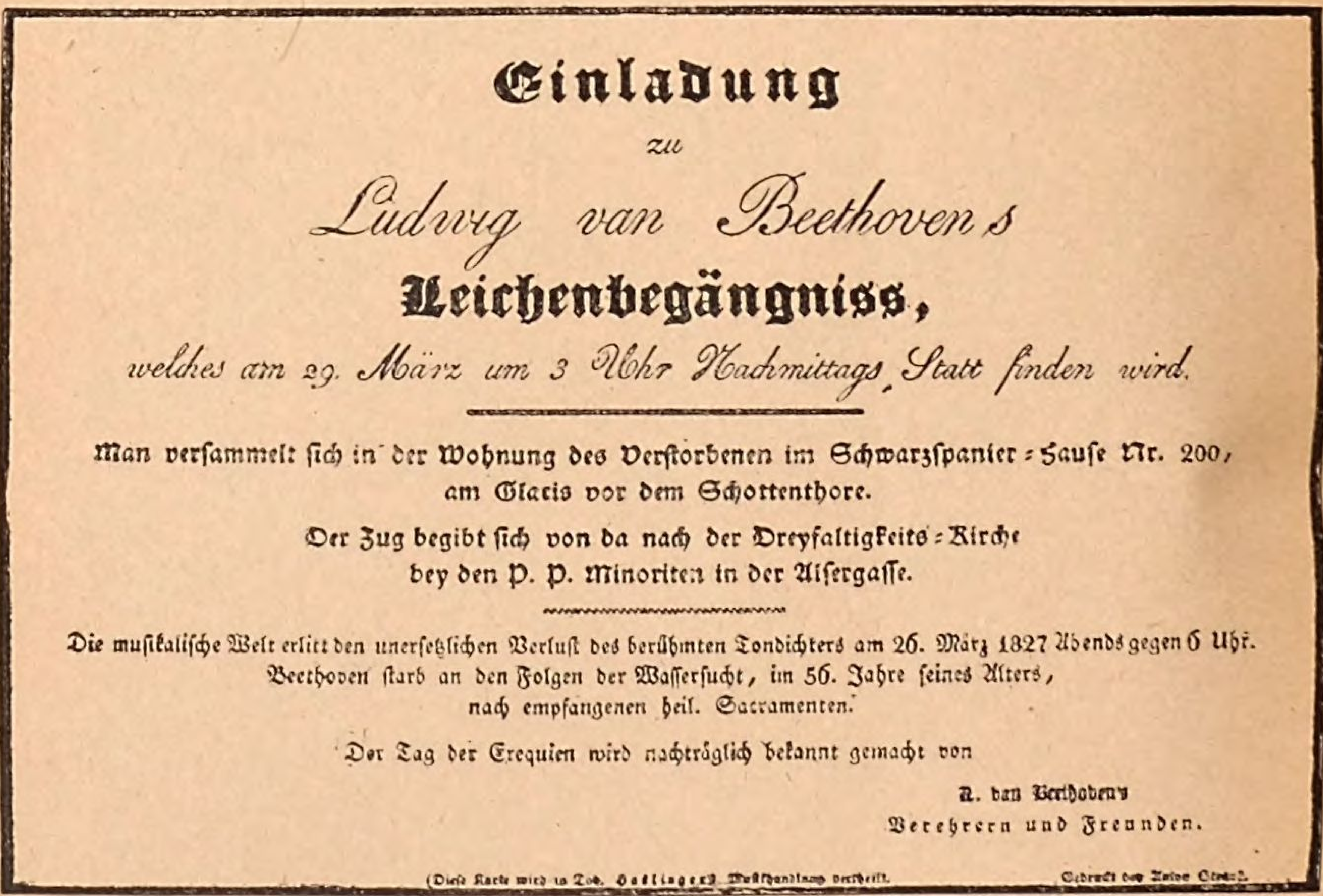


Fig. 256. Ludwig van Beethoven. Nach dem Gemälde von Stieler.

*) Und doch muß es gesagt werden, daß Beethoven's Befürchtungen, als Kranker Mangel zu leiden, zum Theil imaginäre waren. Besaß er doch noch gegen 9000 Gulden, meist von Honoraren für seine Werke erspart, als er Moscheles aufforderte, für ihn in England thätig zu sein. Er sah diese Summe jedoch, in seiner übertriebenen Gewissenhaftigkeit, nicht mehr als ihm gehörend, sondern als das Eigenthum seines, so vieler verzeihenden Güte durchaus unwerthen Neffen an, den er trotz allem Vorgefallenen zu seinem Universalerben einsetzte. Aehnlich hochherzig hatte er sich gegen seinen vor ihm gestorbenen Bruder Carl benommen, dem er während ihres Zusammenlebens in Wien nach und nach mit über 10,000 Gulden unter die Arme gegriffen, d. h. ebenfalls mit Erträgnissen, die er schwer und mühsam durch von ihm gegebene Concerte und herausgegebene Compositionen errungen.

liefern lassen, denn noch so Vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und vollenden heißt. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben" — und schon am 26. März 1827, während eines heftigen Frühlingsgewitters, streifte des großen Tondichters Geist seine irdische Hülle ab. Wenige Tage vor seinem Ende, da er bereits seine letzte Stunde gekommen glaubte, rief er Schindlern und Breuning, die trauernd an seinem Lager standen, die Worte zu: „Plaudite amici, comoedia finita est!" — Der alte Weheruf: „Großer Männer Todesgerücht fleucht jammernd über die Länder", bestätigte sich auch bei Beethoven's Hinscheiden, und zwar um so erschütternder für die Zurückbleibenden, als sie sich sagen mußten, den Meister in seinen drei letzten Lebensjahren vernachlässigt und fast vergessen zu haben.



Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniss,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslinger's Musikhandlung vertheilt.)

Fig. 257. Verkleinertes Facsimile der Einladung zu Ludwig van Beethovens Leichenbegängniß.

Dies gilt namentlich für die Bewohner Wiens, woselbst ihm mehr als 20,000 Menschen das Geleit zu seiner letzten Ruhestatt gaben. Aber auch im übrigen Oesterreich, in Deutschland, England, Frankreich, Ungarn, sowie in ganz Europa empfand man, stärker als jemals früher, welch ein großer Geist der Erde entrückt worden. — Unter den, in seinen 17 letzten Lebensjahren (1810 bis 1827) entstandenen Werken Beethoven's heben wir noch hervor: „Das große Bdur-Trio op. 97, sowie die Musik zu den „Ruinen von Athen" und zu „König Stephan" (sämmtlich 1811), die 7. und die 8. Sinfonie in Adur und Fdur (1812), die Sonaten op. 102 (1815), op. 101 (1816), op. 106 „für das Hammerclavier" (1818), op. 109 und 110 (1821), op. 111 (1822), die Missa solennis (1822), die neunte Sinfonie (1823), und die Steichquartette op. 127, 130, 132, 135 (1824 bis 1826).

Beethoven's künstlerisches Schaffen zeigt drei große Epochen, von denen jede

ihre besondere Bedeutung und Berechtigung, sowie ihre derselben allein eigenthümliche Kunstschönheit besitzt. In der ersten dieser Epochen, die etwa vom Jahre 1790 bis zum Jahre 1803 reicht, steht er noch unter dem Einflusse seiner beiden großen Vorgänger Haydn und Mozart, während sich seine eigene künstlerische Individualität demungeachtet schon ankündigt. — Die zweite Epoche des Beethoven'schen Schaffens umfaßt hauptsächlich diejenigen Werke des Meisters, die sich gewissermaßen um die Cmoll-Sinfonie, als um ihren gewaltigen Mittelpunkt, gruppiren. Dieselbe reicht, nach meiner Beurtheilung, vom Jahre 1803 bis zum Jahre 1816. Im Jahre 1803 entstand nämlich die Eroica, die erst Beethoven's ganze Eigenthümlichkeit ausspricht. — Die dritte Epoche endlich reicht vom Jahre 1816 bis zu Beet-

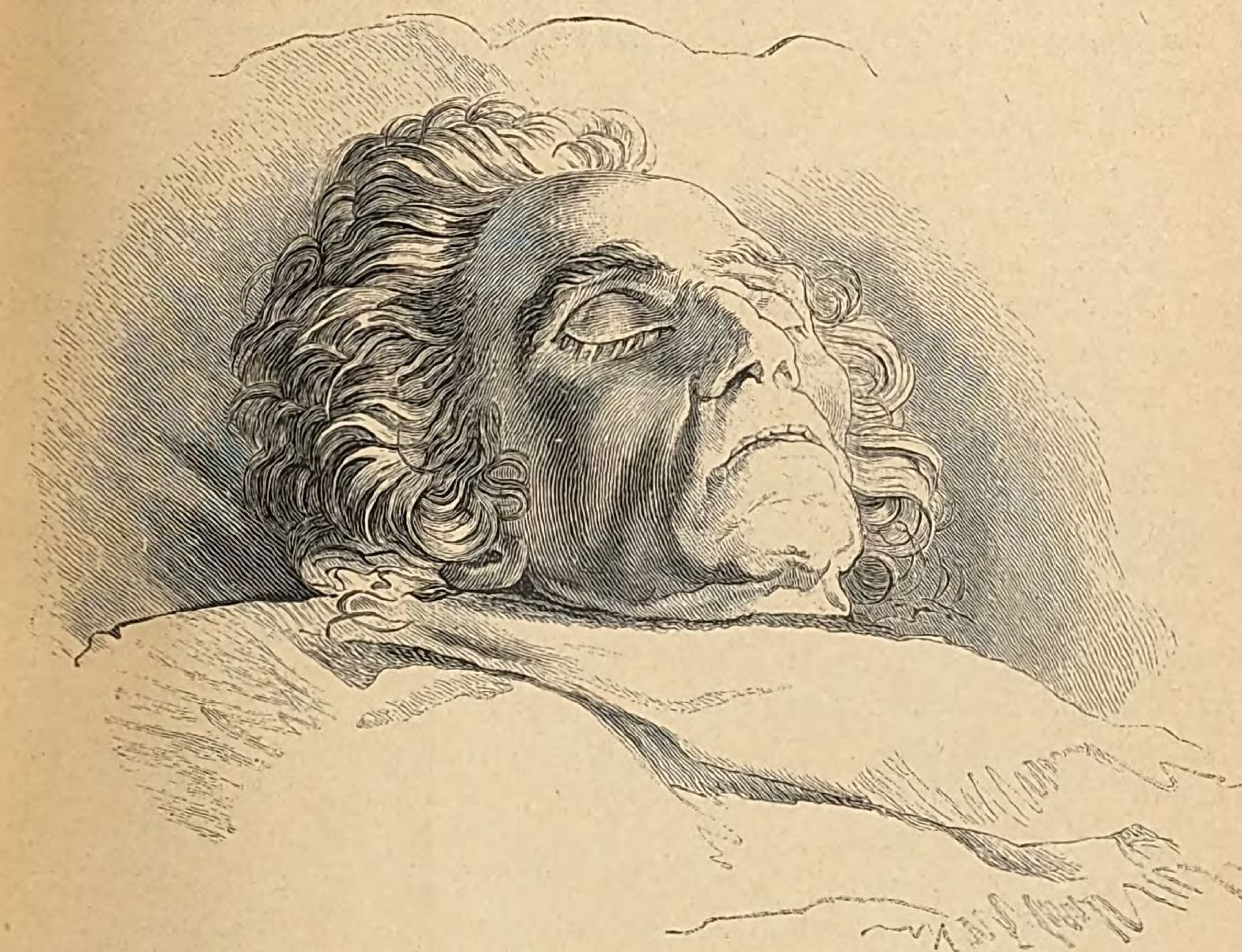
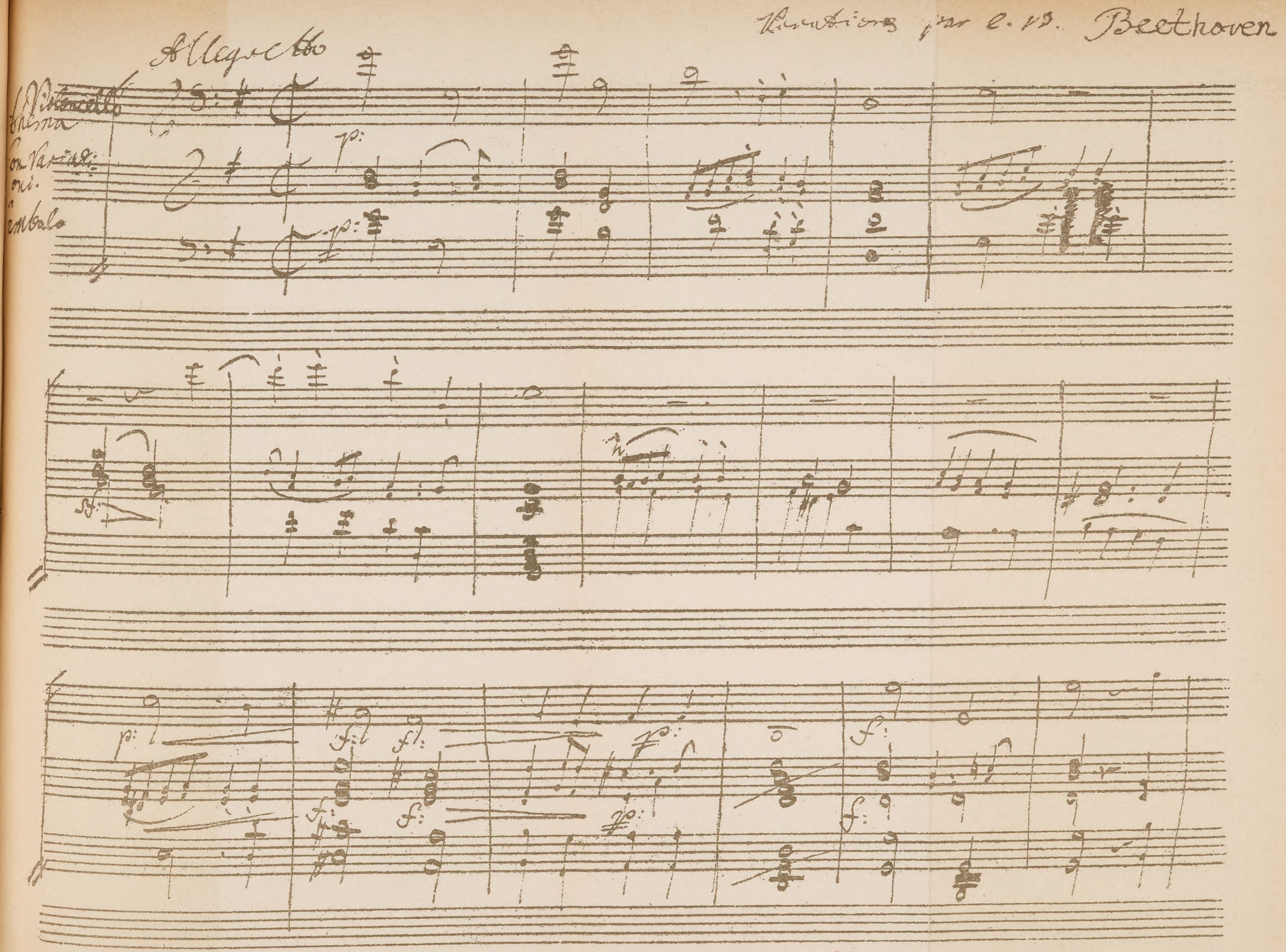


Fig. 258. Der todte Beethoven.

hoven's Ausgang im Jahre 1827. Sie umfaßt als Hauptwerke die neunte Sinfonie und die Missa solemnis, welche letztere gleich einem zu den Sternen aufragenden Dom dasteht, den, wie Marx bildlich sagt, Beethoven sich neben und außerhalb des Domes von St. Stephan errichtet. Das Credo namentlich und das Sanctus mit dem Benedictus gehören zu den erhabensten Schöpfungen des Menschengeistes. Die berührte dritte Epoche des Beethoven'schen Wirkens ist es, die so manchen Ikarus in Versuchung geführt hat, den Wagen des hier mit den Sonnenpferden häufig über Abgründe dahinstürmenden, oder in Siriusfernen sich verlierenden Phöbos ebenfalls zu besteigen; fast immer jedoch nur, um eine derartige Vermessenheit mit einem vernichtenden Sturz in die Tiefe zu büßen. Aber nicht nur Talenten, die man in solchem Falle aufrichtig, ob ihrer Verkennung des

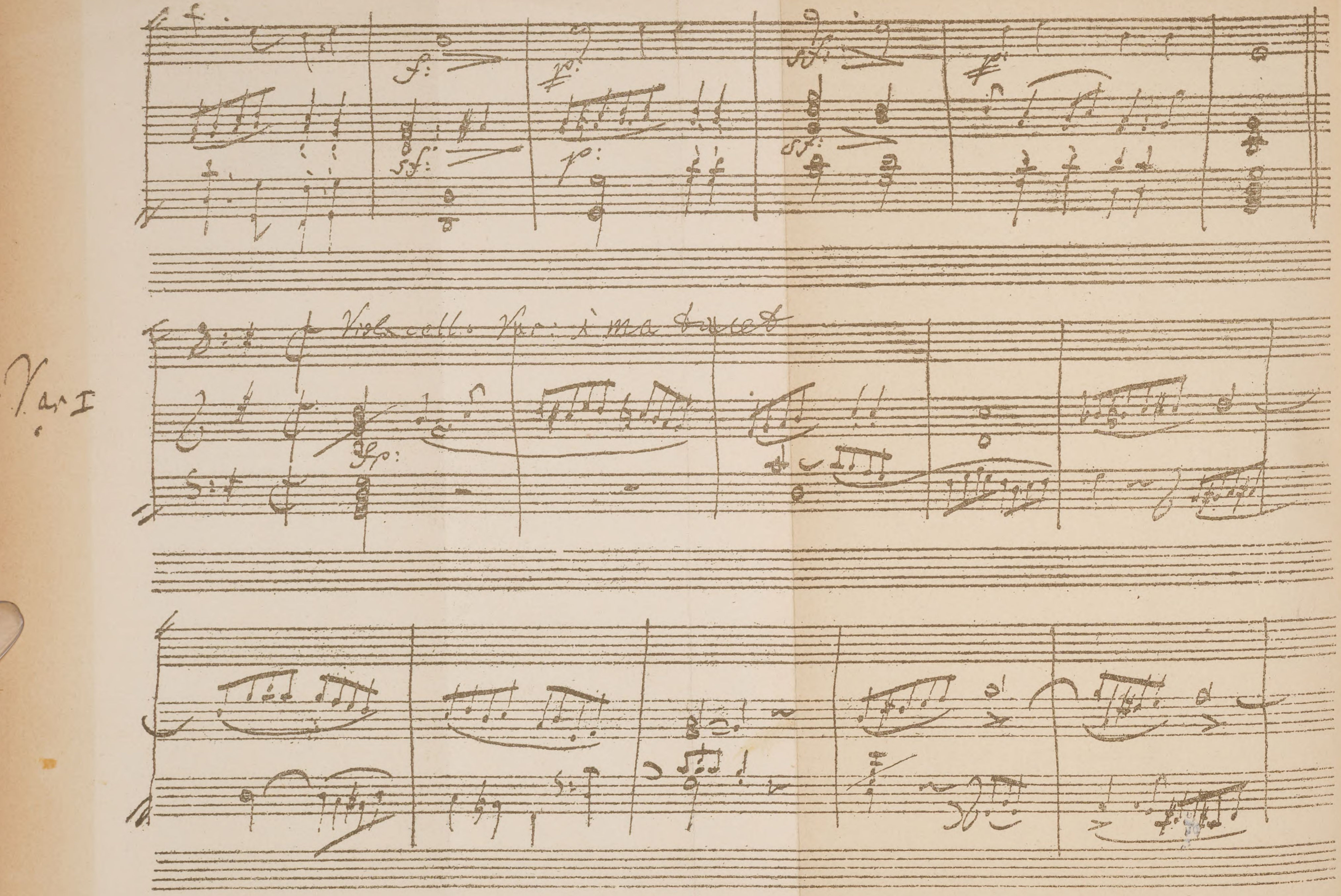
Maaßes eigener Kraft bedauern darf, ist es so ergangen, sondern auch Nichttalenten, die, als die Satelliten jener schon berührten Coterie, welche unserm Großmeister ähnlich zu werden glaubt, wenn sie ihn karrikirt, ebenfalls zu den Leuten gehören wollten: „die auf Beethoven's Schultern stehen". Diesen Hypergenialen aber ist, (um mit Cervantes zu sprechen) jener Sturz „vom Gipfel ihrer Narrheit in die bodenlose Tiefe ihrer Dummheit" nur zu gönnen, da es bekanntermaßen nichts Dünkelhafteres giebt, als jene schon von Goethe gekennzeichnete Bornirtheit, die sich auf einen großen Mann, ohne ihn zu verstehen, etwas zu Gute thut und, statt des Wortes eingedenk zu sein: Quod licet Jovi, non licet bovi, dem Genie ähnlich zu werden glaubt, wenn sie das, was bei ihm der gesteigertste Ausdruck einer besonderen und nur einmal in dieser Art möglichen Seelenerschütterung ist, aus seinem Zusammenhang gerissen, als hohle Phrase wiederholt und zu einer bloßen Manier verflacht.

Es verlohnt sich wohl, da wir den Schwerpunkt des gesammten Schaffens des Meisters im Instrumentalen und Sinfonischen fanden, noch mit einem Worte der erhabensten, von ihm auf diesem Gebiete geschaffenen Gebilde zu gedenken. — In den der Mozart-Periode Beethoven's angehörenden Sinfonien, Nr. 1 Cdur und Nr. 2 Ddur, kündigt sich der künftige selbstständige Beethoven gleichsam nur erst in einzelnen Momenten oder wie in gelegentlichem, dem Gewittersturm seiner Leidenschaft vorhergehendem fernem Wetterleuchten an. Erst in der dritten Sinfonie, der Eroica, richtet sich der Genius Beethoven's in seiner ganzen Größe und Eigenthümlichkeit vor uns auf. Die Eroica unterscheidet sich auch dadurch von ihren beiden Vorgängerinnen, daß in ihr zum erstenmal das sinfonische Scherzo, welches wir Beethoven verdanken und das er an die Stelle des früher üblichen Menuetts stellte, in seiner ganzen reichen Ausführung und Kühnheit sich vor uns entfaltet. Seine erste Sinfonie enthält noch das Menuett, die zweite zwar schon ein Scherzo, aber in so knappen Formen, daß es hierdurch wieder dem Menuett verwandt erscheint. Das Scherzo der Eroica dagegen, das von geheimnißvollen Anfängen zu höchster Machtfülle anwächst, hat der Meister zu einem ebenso gewaltigen Satze ausgesponnen, als die übrigen Sätze dieser Sinfonie und gewinnt dasselbe noch einen weiteren Reiz durch den Contrast mit seinem herrlichen Trio, in welchem drei Solohörner bald in muthvoll-ritterlichen, bald in süß-sehnsuchtsvollen Klängen hervortreten oder verhallen. Einen sehr verschiedenen Charakter von der Eroica läßt Beethoven's vierte Sinfonie in B dur gewahren. An die Stelle einer Welt in Waffen oder eines Helden, der im Kampfe für erhabene Ziele über Tod und Vergänglichkeit triumphirt, treten hier die Kämpfe, die der im eigenen Herzen Einkehrende, die das Genie in seinem Inneren erlebt und zu bestehen hat. In dem ersten Allegro wogt, ringt und jubelt alle Leidenschaft der Jugend. Das Adagio gleicht dem stillen Bergsee, in dessen krystallener Fläche sich eine wunderbare, fantastische und doch das Gemüth mit zauberhaftem Frieden erfüllende Landschaft spiegelt. Die ruhelose Leidenschaft des ersten Satzes sammelt sich hier gleichsam zu weihevoller und stillbeseligter Betrachtung. Zwar schweift mit dem Blicke auf blauduftige Gebirgszüge auch unser Geist in weite Fernen, aber nicht in verzehrender Sehnsucht, sondern wie von einem geheiligten Asyle aus, in welchem das Gemüth einen langentbehrten Frieden gefunden. — In der 5., der C moll-Sinfonie, hat



Ludwig van Beethovens' Handschrift.

Aus den Variationen über ein von Händel herrührendes Thema, genaue Nachbildung des im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ befindlichen Originals.



Var I
Violcello Var: ima tacet
f
sf
p
sp

sich das, in der Eroica zum Ausdruck gelangende Ringen eines waffengerüsteten Helden um Sieg und Triumph zu einem Ringen der ganzen Menschheit nach Freiheit und Erfüllung ihrer heiligsten Hoffnungen erweitert. Es ist Beethoven hier gelungen, nach einem Eingang kühnster und erhabenster Art, wie ihn der erste Satz darstellt, und nach den hierauf folgenden Steigerungen, durch Stimmungen voll hoher Entschlüsse und Schilderungen eines Muthes der Seele, der auch dem Dämonischen und dem Geschicke trotzt, sich selber noch zu überbieten. Denn das Finale übertrifft die kühnsten Hoffnungen, die die vorhergehenden ahnungsvollen Sätze erregten und krönt das ganze Werk in seiner Weise, die uns ebensosehr überwältigt als sie uns beglückt. Wie der blendende Aufgang der Sonne, wenn sie nach langer Nacht, sieghaft wie ein Held, über den Rand des Horizontes emporsteigt, so wirkt der Eintritt des Cdur-Themas nach den dämonisch-schaurigen Stimmen, die in der Coda des Scherzo's zu uns sprachen und unser Gemüth mit jener Spannung erfüllten, die die Ahnung kommender großer Ereignisse in der Menschheit hervorruft. — Es würde die Grenzen, innerhalb deren wir uns zu bewegen haben, überschreiten, wollten wir auch noch auf die 6., 7. und 8. Sinfonie eingehen, zumal da der Tondichter in der „Pastoral"-Sinfonie selber Anhaltepunkte für die Stimmungen, um die es sich darin handelt, gegeben, und da der dithyrambische Jubel, in welchen die Adur-Sinfonie, oder der Alles vor sich niederwerfende göttliche Humor, in welchen die achte Sinfonie auslaufen, zu prononcirt sind, um sich einem musikalischen Verständnisse nicht auch ohne alle Commentare zu erschließen. Um so bedürftiger iner Erklärung erscheint das letzte gewaltige Orchesterwerk des Meisters, die berühmte neunte Sinfonie. Der an ihrem Schlusse hinzutretende Gesang der Schiller'schen Ode an die Freude steht weit mehr als ein großes Fragezeichen, als wie eine Auflösung der Räthsel da, die uns der große Tondichter in den vorhergehenden Sätzen zu lösen gegeben. Und doch zeigt es sich gerade bei diesem Werke, wie unzulänglich und auf Abwege führend, einem Instrumentalwerke gegenüber, alle zu sehr in's Einzelne gehenden Commentare sind. Kein geringeres Talent als Richard Wagner hat ein erklärendes Programm zur neunten Sinfonie geschrieben. Es ist entschieden das beste, was uns bisher geboten wurde und wir geben überdies willig zu, daß Alles, was sich in demselben auf die Grundstimmung des Werkes bezieht, dem, was Beethoven uns hat sagen wollen, verwandt erscheint. So läßt es sich nicht leugnen, daß im ersten Satze eine ähnliche Stimmung waltet, wie sie uns aus den Monologen Faust's entgegentönt. Und doch begegnen wir im Einzelnen wiederum Erklärungen, die uns durch ihre Seltsamkeit befremden. Bei dem Trio z. B., welches sich, besonders mit dem Eintritt der Posaunen, zu einer Stimmung verklärtester, heißester Sehnsucht steigert, schwebt uns alles Andere eher vor, als Goethe's Verse: „Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest; mit wenig Witz und viel Behagen dreht jeder sich im engen Zirkeltanz" — Worte, denen der Poet noch die Zeile hinzufügt: „wie junge Katzen mit dem Schwanz", um uns die geistige Enge, von der er hier redet, recht drastisch zu veranschaulichen. Kein Programm der Welt vermag eben zu ergründen, was uns ein Tondichter, der sich nicht an ein solches band, hat sagen wollen. Die Musik, und namentlich die dieselbe am selbstständigsten erscheinen lassende Instrumentalmusik wäre auch nicht die Kunst, deren Sprache da erst recht beginnt, wo das Wort dem Menschen versagt,

wenn das Unaussprechliche, das sie uns mittheilen will, sich wieder aussprechen ließe. Denn auch der Eintritt der Schiller'schen Worte ist nur ein Fingerzeig und erlaubt die verschiedensten Deutungen. Lassen wir daher sein Geheimniß dem wunderbaren Werke, dessen hohe Weihe gerade mit in dem ungelösten, Fantasie, Gefühl und Ahnung stets wieder zu neuen Lösungen anregenden und auffordernden Mysterium beruht, das es, als einen von Niemand zu hebenden oder zu veräußernden Schatz, in seinem Inneren birgt. Woran wir uns aber mit Gewißheit halten dürfen und der Punkt, bei dem wir uns nicht mehr allein auf ein bloßes Vermuthen und Meinen beschränkt sehen, das stets subjectiv bleibt, ist die Thatsache, daß uns die neunte Sinfonie nicht nur als ein Werk von titanenhaftem Ideengange erschüttert, sondern zugleich als ein Muster unübertroffener Meisterschaft in der Form erglänzt. Und von einer solchen Tonschöpfung hat die Unwissenheit behaupten dürfen, es stehe als der Markstein des Ueberganges aus dem Gebiete engherziger Ueberlieferung in das Reich der Freiheit da! Gewiß — die Luft der Freiheit weht uns nicht weniger aus diesem, wie aus allen übrigen sinfonischen Werken Beethoven's an! Aber es ist eine andere Freiheit, als sie von jenen, durch die Fesseln ihrer eigenen Subjectivität gebundenen Jüngern der Tendenz verstanden wird, eine andere, als sie Diejenigen träumen, die dem großen Meister ihre eigenen Schwächen und Fehler andichten*).

Den Sonatensatz, der bekanntlich auch der Sinfonie zu Grunde liegt und in seiner strengsten Form durch das erste Allegro aller im Sonatenstil componirten Werke repräsentirt wird, hat Beethoven häufig mittelst einer vor dem Schlusse dieses Allegro's eintretenden abermaligen und neuen Durchführung der Motive des Satzes, die man seitdem als „große Coda“ bezeichnet, erweitert. Bei Haydn und Mozart finden wir nur schwache Ansätze zu einer solchen Coda, während ihr Beethoven einen so gewaltigen Umfang verlieh (z. B. in der Eroica, der Cmoll-Sinfonie, der neunten Sinfonie), daß der Organismus des Sonaten- und Sinfoniensatzes dadurch um ein wichtiges neues Glied bereichert worden ist. In allem Uebrigen aber schließt sich unser Meister der Entwicklung und formalen Gliederung an, die seine beiden großen Vorgänger dem Sonatensatze, dieser wichtigsten aller polythematischen Tonformen, in ihrer classischen Orchester-, Kammer- und Claviermusik verliehen. Denn die nach der „Durchführung“ erfolgende Reprise des ersten Theiles des Sonaten-Allegros zeigt nicht erst bei Beethoven, sondern auch schon in Haydn's und Mozart's reiferen Werken dieses Stiles mehr, als eine bloß einfache Wiederholung einer schon dagewesenen musikalischen Episode. Auch die genannten älteren Meister beschränken sich nicht auf eine bloße Transposition des zweiten Themas aus der Dominante in die Tonica, sondern gestalten gewöhnlich selbst schon den, zwischen beiden Themen stehenden Seitensatz in einer anderen und reicheren Weise, als dies im ersten Theile des Allegros geschah; und zwar nicht nur modulatorisch anders, sondern auch durch andere Verwendung von Motiven oder selbst durch Verknüpfung der letzteren mit etwas durchaus Neuem.

---

*) Näheres über die neunte Sinfonie findet sich in des Autors „Festrede zu Beethoven's hundertjährigem Geburtstag“, sowie in der Studie „Der moderne musikalische Zopf“, beide im Verlag von Robert Oppenheim, Berlin 1872 und 1880 erschienen.

Das alte Märchen endlich, daß Beethoven durch Weglassung des Wiederholungszeichens in seiner gesteigertesten sinfonischen Schöpfung, (im ersten Allegro nämlich der neunten Sinfonie) die Wiederholung des ersten Theiles für alle Werke im Sonatenstil für immer habe abschaffen wollen, widerlegt Beethoven selbst in dreifacher Weise. Einmal dadurch, daß er die Wiederholung mit Ausnahme von höchstens drei oder vier Fällen, in allen seinen übrigen Werken gleichen Stiles, also in vielen hundert Fällen, einfach durch das hierzu bestimmte Zeichen fordert; ferner dadurch, daß er das Wiederholungszeichen gerade in einem seiner Frühwerke zum erstenmal wegläßt, in seiner Sonate nämlich für Geige und Clavier in C moll op. 30, in der doch von einem gesteigerten Beethoven noch nicht die Rede sein kann; dann aber auch dadurch, daß seine 1822, also ganz unmittelbar vor der neunten Sinfonie componirte Claviersonate in C moll op. 111 das Wiederholungszeichen noch besitzt; sowie endlich in noch erhöhtem Grade dadurch, daß das 1824 verfaßte Streichquartett in B dur op. 130, d. h. ein Werk, welches später als die neunte Sinfonie componirt ist, die Wiederholung sogar ausdrücklich wieder vorschreibt. Außer Beethoven haben aber auch die meisten von Beethoven's Jüngern und Nachfolgern in der Sinfonie: ein Schubert, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade, Raff, Volkmann, Rubinstein und Brahms, durch das bei ihnen durchschnittlich regelmäßig vorgeschriebene Wiederholungszeichen jene Behauptung als das gekennzeichnet, was sie ist: eine Absurdität!*)

Beethoven und diejenigen neueren Meister, die sich nicht nur in einer, sondern vielmehr in jeder Richtung seinem Schaffen anschlossen, haben gerade bewiesen, daß nicht durch ein Auflösen oder Ueberbordwerfen der Kunstform, sondern nur durch Fortbauen auf dem Gegebenen und organisch Entwickelten wahrhaft neue und dauernde Gestaltungen in der Kunst möglich sind. Hierfür spricht auch die unumstößliche Thatsache, daß unser Großmeister in der dritten Periode seiner schöpferischen Thätigkeit, mithin in jenen letzten Lebensjahren, da er, verdüstert durch körperliche Leiden, Taubheit, Seelenpein und die trübsten Erfahrungen, dunkel fühlen mochte, daß ihm die alte Freudigkeit und Lebenszuversicht und hiermit auch ein Stück seiner inneren künstlerischen Freiheit abhanden gekommen, zu den strengsten polyphonen Formen, besonders zu dem fugirten und kanonischen Stil, zurückgriff, um, durch ein derartiges formales künstlerisches Gegengewicht, sein überreiztes Innere zu mäßigen und zu begrenzen. — Anderartig beweisend für Beethoven's tief innerlichen Zusammenhang mit der ihm überlieferten Kunstlehre, sowie zugleich für eine, seinem Geiste a priori eingeborene Wahrnehmung des Gesetzlichen in der Kunst, als eines geradezu Naturgesetzlichen, ist seine Aeußerung: „Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen;

*) Von einer ähnlichen inneren Unwahrheit wie die Angabe, daß Beethoven mit der neunten Sinfonie die Wiederholung des 1. Theils des Sonatensatzes habe abschaffen wollen, ist jene andere, auf dasselbe Werk bezügliche Behauptung, daß Beethoven mit der neunten Sinfonie die letzte aller Sinfonien schreiben und somit der ganzen Gattung ihr Ende habe decretiren wollen. Wissen wir doch, daß Beethoven im Frühjahre 1824 bereits Entwürfe zu einer zehnten Sinfonie zu machen begonnen hatte, deren Ausführung nur durch die Arbeit an seinen „russischen Quartetten", sowie später durch den Eintritt seiner letzten Krankheit verhindert ward.

ich hatte von Kindheit an ein solch zartes Gefühl, daß ich es ausübte ohne zu wissen, daß es so sein müsse oder anders sein könne." — Wie wenig endlich auch jene, heute vielfach gepriesene Genialität, die sich ihres raschen Fertigwerdens rühmt, dem Wesen unseres Meisters gemäß war, beweist unter manchem Anderen, sein langes und mühsames Feilen an seinen Compositionen, das sich häufig bis in schon sehr weit ausgeführte Werke fortsetzte. Schindler sagt darüber: „Zur Feile eines jeden größeren Werkes verwandte Beethoven durchschnittlich den dritten Theil der Zeit, die er zu dessen Composition brauchte." Den Beweis hierfür erbringen viele seiner stark durchcorrigirten Manuscripte. Selbst schon druckfertige und bereits an die Verleger versandte Compositionen unterlagen mitunter bei ihm noch nachträglichen Verbesserungen. So schrieb er am 16. April 1819 an seinen in London befindlichen ehemaligen Schüler Ferdinand Ries, er möge noch zwei Noten in die riesenhafte Sonate op. 106 „für das Hammerclavier" einfügen: Das A und Cis nämlich, welche heute den ersten Takt des Adagio's dieser Sonate eröffnen und ausmachen. Einen verwandten Zug zeigen uns die im Skizzenbuch seiner Eroica-Entwürfe befindlichen Varianten des Trauermarsch-Thema's dieser Sinfonie. Beethoven macht daselbst eine ganze Reihe von Versuchen und Ansätzen zu jenem grandiosen melodischen Thema-Umriß, ehe er sich entschließen kann, ihn so stehen zu lassen, wie er heute ist.

Unser Meister war, obwohl ein guter Katholik, zugleich doch ein freisinniger Bekenner der römischen Kirche. Dies beweist ebensowohl seine Weltanschauung im Ganzen, die sich nicht nur an christlicher, sondern auch an classischer Cultur nährte und entwickelte, z. B. an seinen Lieblingen Platon, Plutarch, Shakespeare, Goethe und Schiller, als auch der Umstand, daß er ein Freimaurer gewesen sein dürfte. Hierfür scheint wenigstens ein Brief vom 2. Mai 1810 an seinen alten vertrauten Freund Wegeler zu sprechen, in welchem es heißt: „Man sagt mir, daß Du in euren Freimaurerlogen ein Lied von mir singst; vermuthlich in Edur." Auch des Meisters majestätisch und herrlich sich aufbauende große Fest-Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" (op. 124, Cdur), obwohl sie sich Seyfried von Beethoven zur Feier der Eröffnung des neuen Josephstädter Theaters ausgebeten, könnte ihrem Titel und besonderen musikalischen Inhalte nach, (sie ist die einzige fugirte unter allen Beethoven'schen Ouvertüren) ursprünglich eine andere Bestimmung gehabt haben und würde in solchem Falle zunächst auf die Freimaurerei bezogen werden müssen*). Dennoch pflegte Beethoven, (selbst im Gespräch mit vertrauten Freunden) zwei Materien niemals zu berühren: Die Religion nämlich nicht und den Generalbaß, die er beide für „in sich abgeschlossene Dinge,

*) In Wien freilich hat Beethoven kaum mehr einer Loge angehören können, da Wien's Logen (1785 schon sehr reducirt) um 1790, wahrscheinlich also kurz vor dem Tode Joseph's II., gänzlich eingingen. Gerade aber des Meisters Vorliebe für jenen so toleranten und edelen Kaiser, die sich schon in warmen Tönen in seiner auf dessen Hingang componirten Bonner Trauercantate ausspricht (in der überdies gerühmt wird, daß Joseph das „Ungeheuer Fanatismus" zertreten), sowie die von den Freimaurern so stark betonte Weltanschauung, daß alle Menschen Brüder seien und einen gemeinschaftlichen Vater über'm Sternenzelt ahnen, würden auf die Sympathien des Schöpfers der 9. Sinfonie für den Orden hindeuten können.

über die man nicht weiter disputirt" erklärte. Dagegen hatte er sich zwei, angeblich von einem Isis-Tempel stammende Inschriften, die während der ersten Zeit seiner Niederlassung in Wien bekannt wurden, persönlich copirt. Schindler sah beide lange Jahre hindurch auf dem Schreibpult stehen, an dem er zu arbeiten pflegte. Die erste derselben lautete: „Ich bin, was da ist. Ich bin Alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." — Die zweite bestand aus den Worten: „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." — Ein schönes Vertrauen auf ein Besserwerden der Verhältnisse, die ihn bedrückten, sowie ein reines sich Ergeben in den Willen Gottes verließen unseren Beethoven auch im Unglück nicht. So schreibt er 1810: „Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich habe sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden!" — Im Jahre 1811 fügt er dem hinzu: „Was soll ich Ihnen von mir sagen? ‚Bedaure mein Geschick,' rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in sich Fassenden, dem Höchsten danken." — Seinem Glauben und seinen religiösen Ahnungen hat Beethoven in directer Weise, ich meine als Tondichter, außer in seinen beiden Messen, auch in den von ihm componirten und so einfach und groß aufgefaßten geistlichen Liedern Gellert's Ausdruck gegeben*).

Es ist bekannt, daß Beethoven niemals in seinem Leben aus häuslichen und pecuniären Nöthen herausgekommen ist. Nichts giebt unter Anderem hiervon ein anschaulicheres Bild, als der von Schindler mitgetheilte Auszug aus seinem Wirthschaftstagebuch von 1819 und 20, von dem hier zur Probe nur der Eingang stehen mag: „Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt. Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten. Am 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt. Am 22. desselb. Mon. ist die neue Haushälterin eingetreten. Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum." — Er hatte bei seinem Mangel an praktischer Lebenserfahrung nicht einmal an seinen Brüdern eine Stütze, an denen doch der Mensch, in der unendlichen Mehrzahl der Fälle, seine, von der Natur selbst ihm verliehenen Freunde besitzt. Dieselben erwiderten ihm vielmehr seine wiederholte Verwendung und Unterstützung in so übler Weise, daß selbst seine unvollendeten Manuscripte nicht sicher vor ihrer Geldgier waren. Sie sperrten Beethoven überdies von der Welt ab und verdächtigten ihm alle edleren und besseren Naturen, die sich ihm nähern wollten, weil sie hofften, auf diese Weise sein Genie um so ungestrafter für ihre niederen Zwecke mißbrauchen und ausbeuten zu können. Wie stark solche Erfahrungen in Verbindung mit seiner wachsenden Taubheit schon in früher Zeit auf Beethoven's Gemüth wirkten, beweist am besten sein im Jahre 1802, in welchem er schwer erkrankt war, an seine Brüder gerichtetes Testament**). Er sagt darin: „Es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das

---

*) „Christus am Oelberg" führen wir nur darum hier nicht mit an, weil dies Werk in keiner Beziehung einen Vergleich mit den übrigen geistlichen Compositionen Beethoven's aushält.

**) Jetzt im Besitz von Jenny Lind-Goldschmidt in London.

alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben!" — Auch in einer späteren Zeit betont er die Kunst als eine uns im Dasein aufrecht haltende und dessen Last lindernde Geistesmacht. Diesmal jedoch schon in Verbindung mit der Wissenschaft. Er schreibt nämlich im Jahre 1824 an Schott: „Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst; ist es diese und die Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen." — Ein Unglück kann man es nennen, daß Goethe, den Beethoven glühend verehrte, demselben nicht näher trat. In Teplitz, wo sie zusammentrafen, schien zwar der Anfang dazu gemacht; der brave aber philiströse Zelter jedoch, dem, trotz einer gewissen instinctiven Achtung vor Beethoven, die Tiefe des Genius dieses Meisters unfaßbar blieb, sorgte leider dafür, Goethe einen möglichst unvortheilhaften Begriff von der Art und Weise der Genialität Beethoven's beizubringen*). Hiermit mag es, wenn auch nicht entschuldigt, so doch erklärt werden, warum Goethe ein Schreiben Beethoven's, in welchem ihn dieser darum bat, ihm für die Subscriptionsliste auf seine Missa solemnis die Unterschrift des Herzogs von Weimar zu verschaffen, gänzlich unbeantwortet ließ. Dasselbe geschah unserem Meister mit einem in der gleichen Angelegenheit an Cherubini, den er hoch verehrte, gerichteten Brief. — Entbehrte so Beethoven ebenbürtiger Freunde und sah er sich selbst von der eigenen Familie verrathen und verkauft, so war er doch wenigstens von einigen treuen Seelen umgeben, die für sein häusliches und leibliches Wohl sorgten und mit innigster Verehrung zu ihm emporblickten. Zu diesen gehörte besonders der zwar prosaische aber ehrliche und immer dienstwillige Anton Schindler, sein ernster zuverlässiger Freund Stephan von Breuning, und in einem mehr künstlerischen Sinne, sein Schüler Ferdinand Ries, Hummel, sowie der feinfühlende Moscheles. Die beiden zuletzt genannten und während ihres Verkehrs mit Beethoven noch jungen Claviervirtuosen fanden Gelegenheit, auch unseres Großmeisters ironischen Humor kennen zu lernen. Hummel hatte für Artaria den Clavierauszug eines Stückes aus dem „Fidelio" gefertigt. Beethoven verwarf denselben und übertrug seine Bearbeitung an Moscheles. Dieser nun, in der Sorge, es werde ihm damit ergehen wie Hummeln, setzte an das Ende seines Arrangements die Worte: „Fine mit Gottes Hülfe!" — einen Stoßseufzer, den Beethoven, bei dem Moscheles das Stück in dessen Abwesenheit niedergelegt, demselben mit der Unterschrift zurücksandte: „Mensch, hilf dir selber!"**) Es standen unserem Meister überhaupt Witz und Sarkasmen bei jeder Gelegenheit zu Gebote, und wenn er sich in dieser Beziehung, wie er es nannte, „ganz aufgeknöpft" fühlte (so namentlich bei Tische oder auf Spaziergängen), so war Niemand, gleichviel ob hohen oder niederen Standes, vor

---

*) Man vergleiche Goethe's und Zelter's Briefwechsel.

**) Der Verfasser fühlt sich zu der Bemerkung veranlaßt, daß ihm sein verewigter Freund Moscheles im Jahre 1849 den oben berührten Vorfall persönlich so erzählte, wie er ihn hier darstellte. Er glaubt daher von den, an und für sich höchst unbedeutenden Abweichungen von dieser Darstellung, die sich in Moscheles Tagebuchbemerkungen, sowie bei Schindler vorfinden, absehen zu dürfen; um so mehr, als es überdies wahrscheinlicher sein dürfte, daß Beethoven die Anfertigung des ganzen Fidelio-Clavierauszuges dem 20jährigen Moscheles erst dann übertrug, nachdem er an dem verworfenen Hummel'schen Stück seine Probearbeit geliefert.

den treffenden Hieben der von ihm geschwungenen Geißel der Satyre sicher. Er erhielt eines Tages von seinem reich und dünkelhaft gewordenen Bruder Johann eine Neujahrskarte, auf der die Worte standen: „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer.“ Der Meister schrieb frischweg auf die andere Seite: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer,“ und schickte die Karte in dieser Gestalt an den Absender zurück. An Bolderini richtete er die Worte: „Lebt wohl Ritter Falstaff, seid nicht zu liederlich, lest das Evangelium und bekehrt Euch“ und einen nach London an Ries gerichteten Brief endete er mit dem Scherze: „Alles Schöne an Ihre Frau, bis ich selbst da bin. Geben Sie Acht, Sie glauben mich alt, ich bin ein junger Alter!“ Daß sich solche, so häufig im Leben unseres Meisters aufleuchtende Blitze eines genialen oder leichten Humors auch in seinen Werken spiegeln, in denen sich derselbe freilich häufig bis zu der großartigen Selbst- und Weltironie eines Shakespeare oder eines Faust und Mephisto steigert, erfahren wir aus vielen seiner Tondichtungen und unter diesen wiederum in ergreifendster oder bezauberndster Weise aus den großen Scherzosätzen seiner Sinfonien und Sonaten.

Fig. 259. Beethoven-Denkmal von C. Zumbusch.

Beethoven, der so vielfach von den Menschen getäuscht wurde, sollte ähnliche Täuschungen auch in der Liebe erleben. Bezeichnend für ihn will es mir erscheinen, daß seine Neigung fast immer solchen Frauen zugewandt war, deren Besitz, nach den Standesvorurtheilen damaliger Zeit, für ihn zu den Unmöglichkeiten gehörte. Auch in der Liebe war es seinem rastlos zu den Idealen der Menschheit sich emporringenden Geiste gemäßer, nach dem über ihm stehenden Unerreichbaren, als nach dem Erreichbaren zu streben. Dies zeigt uns ebensowohl sein Verhältniß zu der Comtesse Julia Guicciardi, der die Mondschein-Sonate ihr Entstehen verdankt,

als das zur Gräfin Marie Erdödy, die dem Freunde, der ihr die beiden herrlichen Trios op. 70 zugeeignet hatte, in ihrem Parke einen Ehrentempel errichtete. Auch Bettina von Arnim durfte sich rühmen, sein Herz eine Zeit lang beherrscht zu haben. Demungeachtet hatte er den tiefsten Sinn für Familenleben, und nichts wäre vielleicht geeigneter gewesen, ihn über so Manches, was ihm das Geschick versagte, zu trösten, als der Besitz einer edeln und seine idealen Interessen mit ihm theilenden Gattin. Aber auch in dieser Beziehung hatte er Unglück. Ein von ihm geliebtes Mädchen, um das sich zugleich mit ihm sein Fachgenosse Hummel bewarb, entschied sich für den letzteren, da derselbe eine Anstellung und nicht, wie Beethoven, das Unglück hatte, harthörig zu sein.

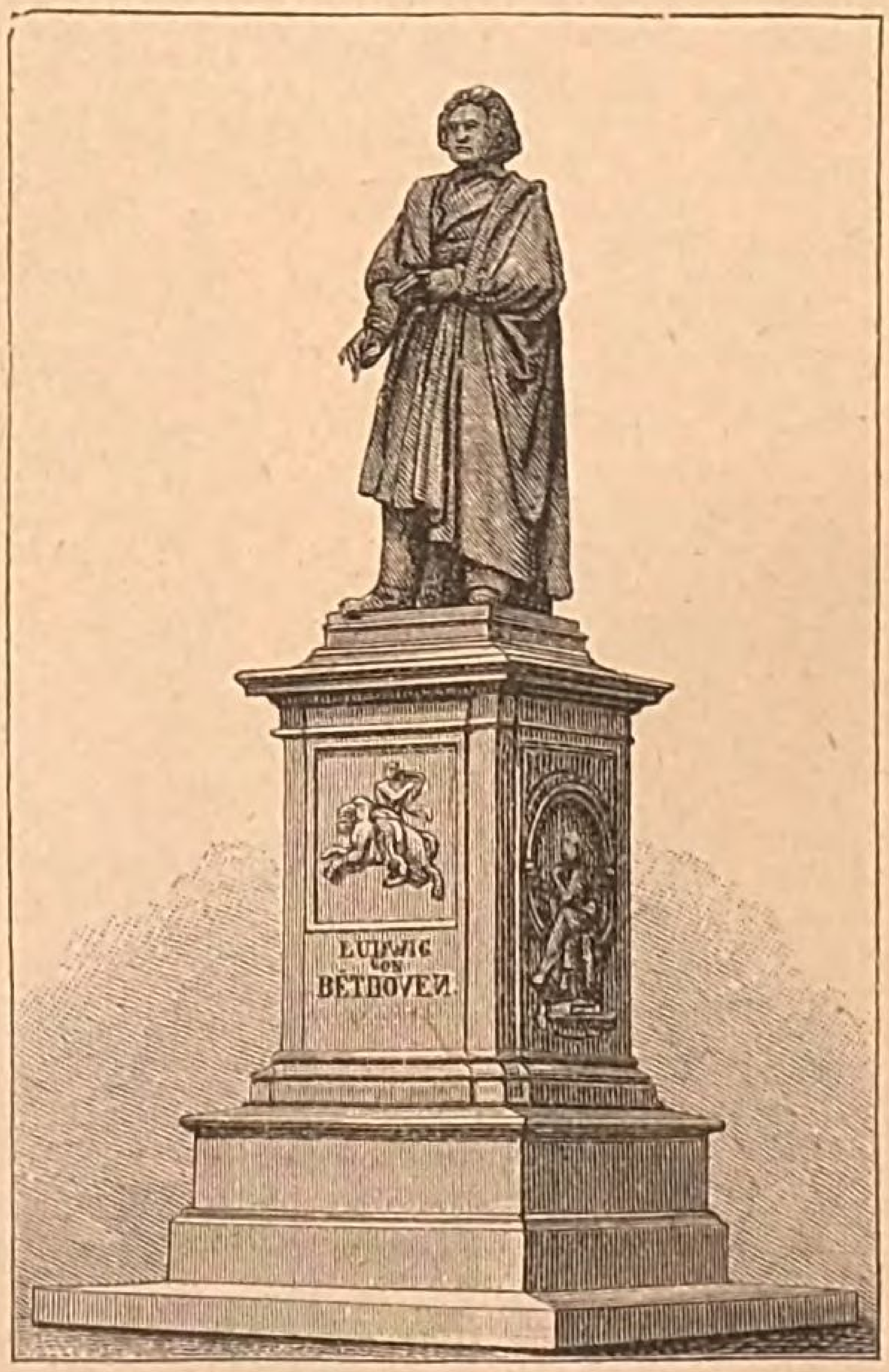
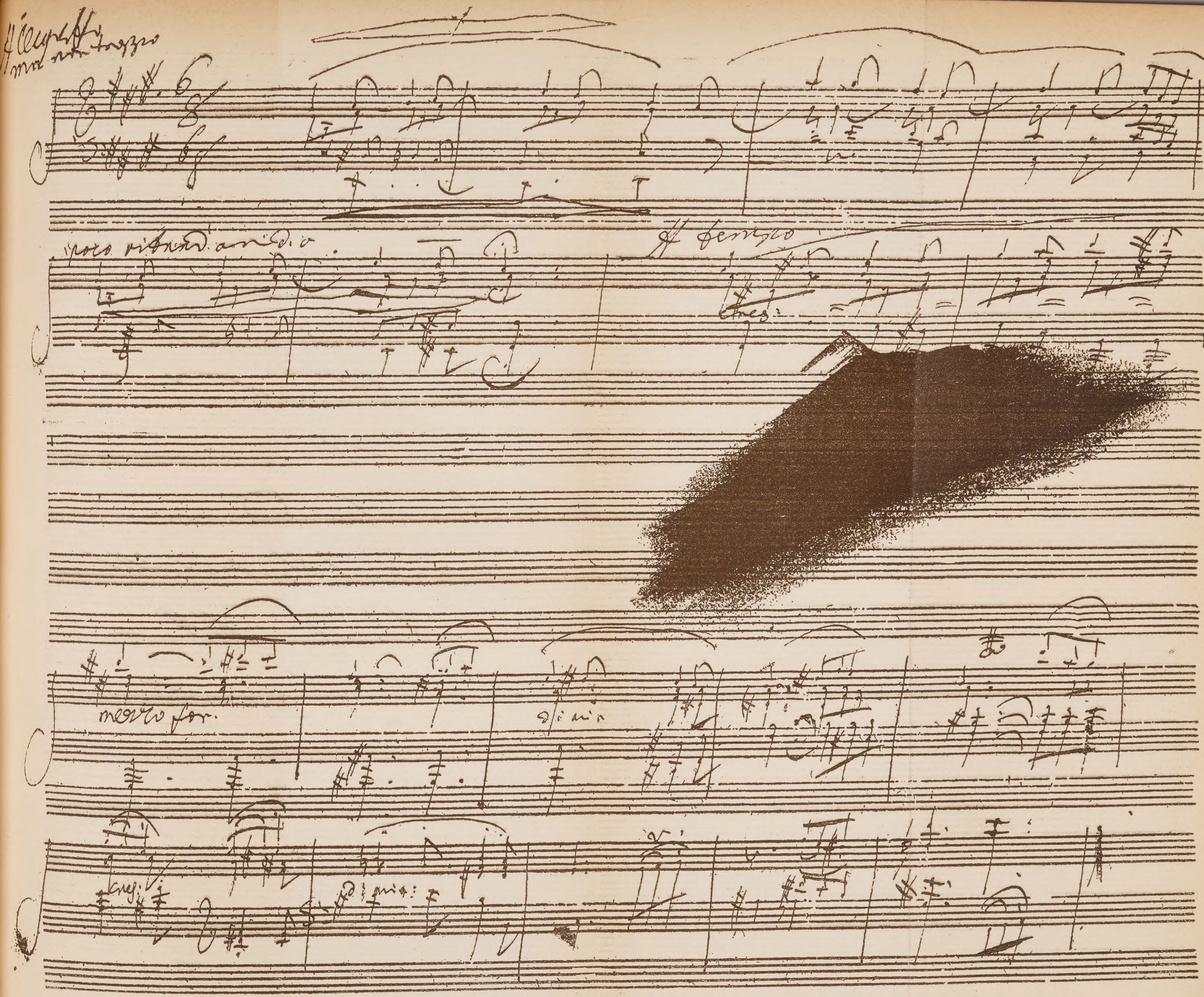
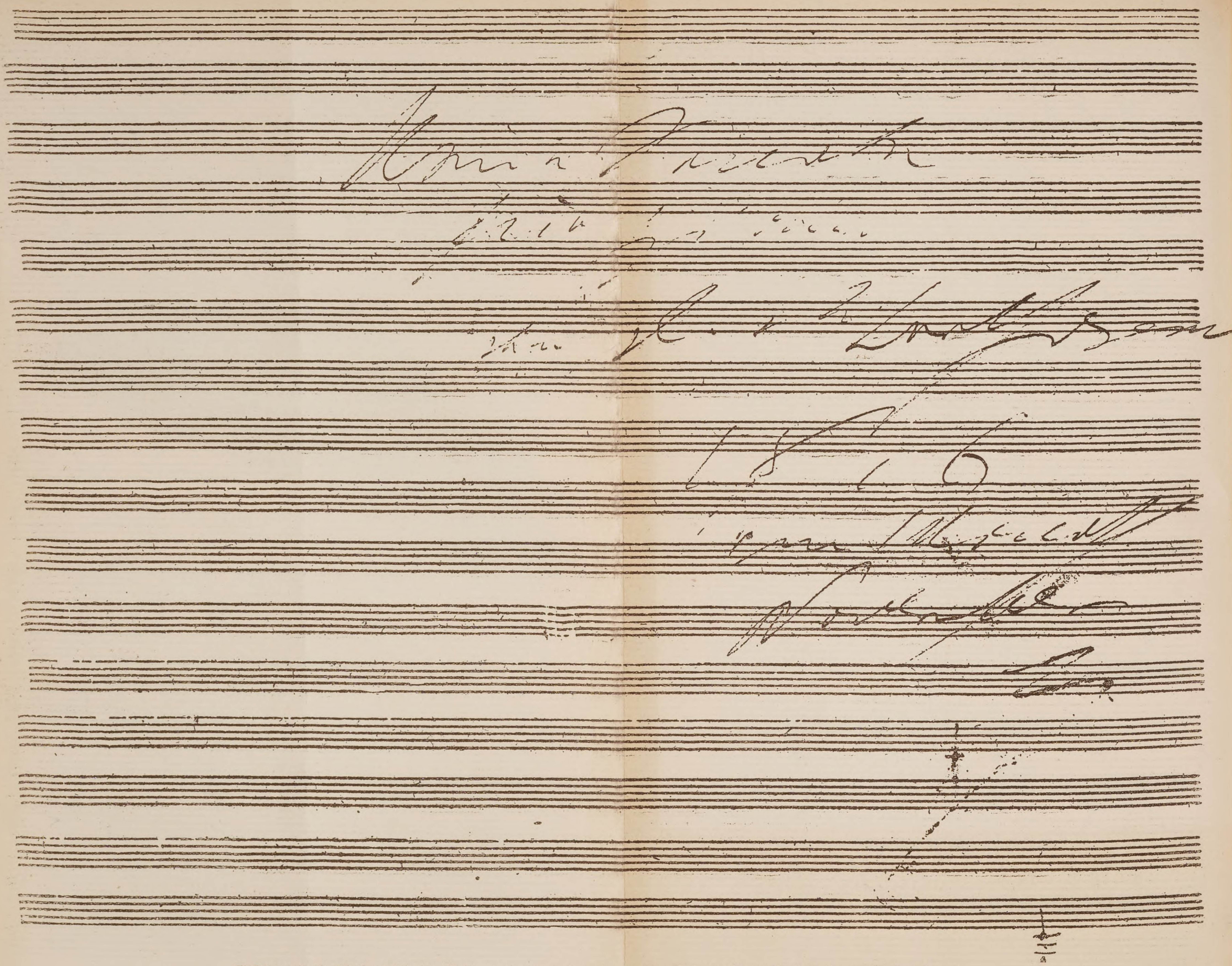


Fig. 260. Beethovens Denkmal in Bonn.

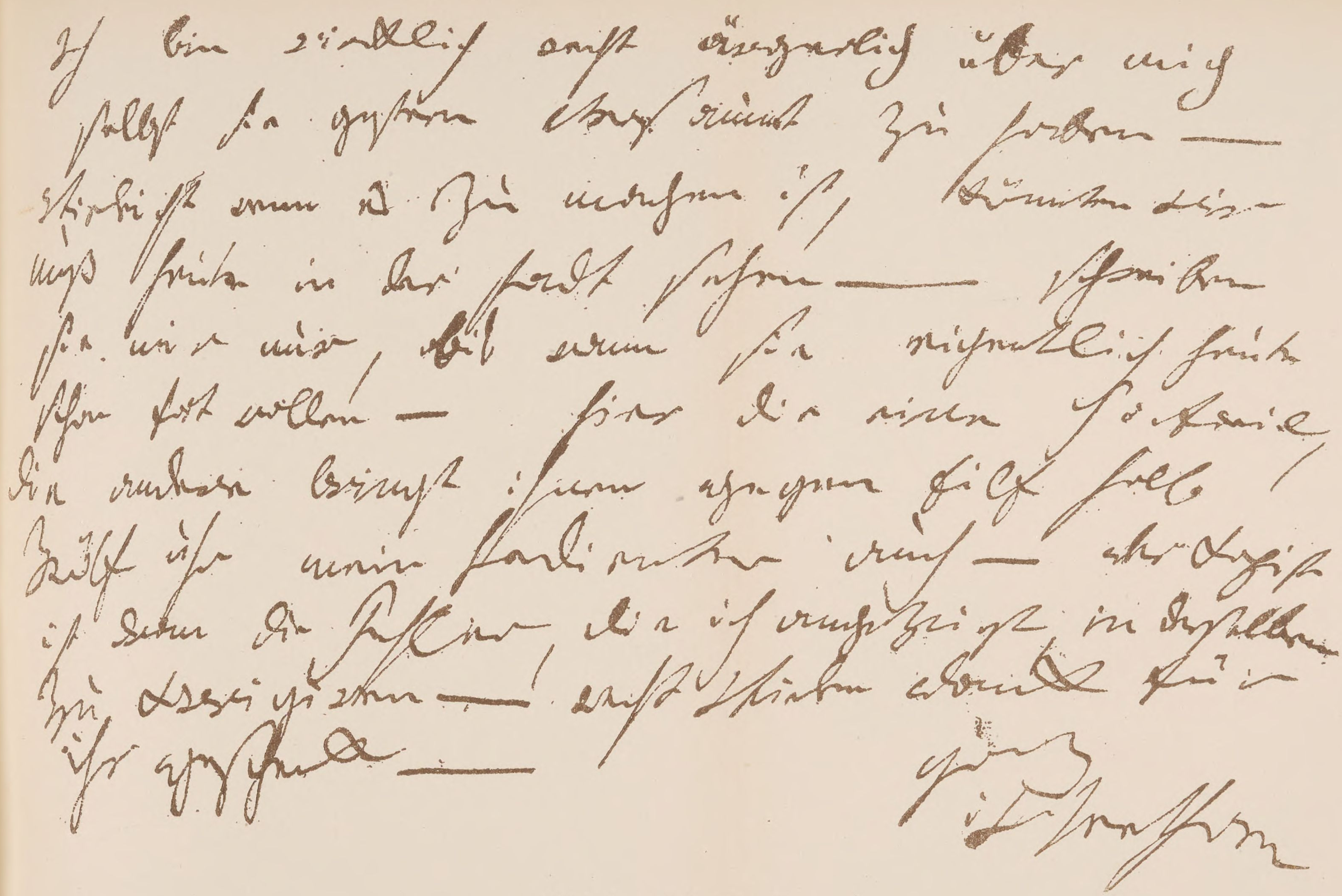
Beethoven hatte ein hochberechtigtes, zugleich aber auch höchst reizbares Selbstgefühl, welches durch die damalige Stellung des Tonkünstlers, die in manchen Kreisen noch nicht als eine gesellschaftlich durchaus gleichberechtigte angesehen ward, sowie durch seine an der Lectüre Platon's genährte republikanische Gesinnung noch eine Steigerung erfuhr. Als er vor einem adligen Kreise auf dem Claviere eine Sonate zu spielen angefangen und man sich in einem Nebenzimmer erlaubte, die Conversation demungeachtet fortzuführen, stand er mit den Worten vom Flügel auf: „Für solche Schweine spiele ich nicht!“ — Als Goethe und Beethoven im Jahre 1812 in Teplitz miteinander spazieren gingen und ihnen die kaiserliche Familie begegnete, soll Beethoven, während sich Goethe von ihm losmachte und respectvoll an die Seite des Weges stellte, mit kaum gelüftetem Hut mitten durch die Herrschaften hindurch gegangen sein, sowie Goethe, bei ihrem Wiederzusammentreffen, über seine Devotion den Kopf gewaschen haben. — Dem Erzherzog Rudolf, mit dem er sich sonst sehr gut stand, der aber dadurch, daß er ihn gelegentlich einmal im Vorzimmer warten ließ, seine Ungeduld gereizt, soll er gesagt haben: Einen Orden könnten Einem Fürsten wohl anhängen, aber darum sei man nicht um das Geringste besser; einen Hofrath, einen Geheimrath könnten sie wohl machen, aber keinen Goethe, keinen Beethoven! — Und doch sehen wir den Meister bei anderen, ihn zu ähnlichen Aeußerungen veranlassenden Gelegenheiten sich selber wieder bescheiden und zurückstellen. So schreibt er 1824 an Schott in Mainz: „Die Ouvertüre, welche Sie erhalten, ward hier diese Tage aufgeführt. Ich erhielt deswegen Lobeserhebungen! Was ist dies alles gegen den größten Tonmeister oben — oben — oben, und mit Recht ‚allerhöchst‘, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchst!“ — Es war im Allgemeinen jedoch nur die ihm entgegentretende Anmaßung und sich



I 78



Titelblatt und erste Seite der Originalhandschrift von Beethoven's A-dur-Sonate. Das Original befindet sich im Besitz des Grafen Victor Wimpffen.



Brief L. van Beethoven's.

Aus der Autographensammlung von Hermann Scholtz zu Dresden.

spreizende Beschränktheit, gegen die sich der Künstlerstolz Beethoven's, der wahrlich neben den Höchsten dieser Erde als ein Mann von Gottes Gnaden gelten durfte, aufbäumte. Ueberhebungen der angedeuteten Art sind aber im Allgemeinen weit mehr ein Kennzeichen der Höflinge und Schranzen, die zwischen dem Thron und dem gebildeten Bürgerthum stehen, als fürstlichen und höchsten Personen eigen. Zu den letzteren stand darum auch Beethoven durchschnittlich in einem viel näheren und rein menschlichen Verhältnisse, als zu der, unter deren Standesniveau befindlichen adligen Gesellschaft. So verband ihn, wie wir schon wissen, eine fast freundschaftliche Beziehung mit den Fürsten Lichnowsky und Lobkowitz und der Erzherzog Rudolf wiederum sah unserem Meister Manches nach. Eine ganz besondere Verehrung soll Beethoven für den Erzherzog Karl, den Sieger von Aspern, gehabt haben, in welchem er nicht nur den Helden, sondern auch den deutschen Mann bewunderte, der der Welt in einer für Deutschland und Oesterreich trüben Zeit gezeigt, daß Napoleon noch zu schlagen sei. — Die gut deutsche Gesinnung Beethoven's gehört überhaupt, ebenso wie bei seinem Vorgänger Mozart, mit zu den stark hervortretenden Zügen im Charakter unseres Meisters.

Beethoven ist seit seinem Hingange eine ganze Reihe von öffentlich aufgestellten Denkmalen in Erz oder Marmor errichtet worden. Wir heben darunter namentlich das schöne Standbild von Zumbusch in Wien hervor, sowie die dessen Sockel umgebenden Reliefs und Figuren, welche letzteren, namentlich den Prometheus mit dem Geier, der Künstler, in Anknüpfung an eine zur Säcularfeier Beethoven's veröffentlichte Festschrift des Autors, wie er diesem persönlich schrieb, entwarf. Sehr schöne Reliefs, unter denen namentlich die, die Züge der Schröder-Devrient tragende „Sinfonie" zu erwähnen ist, zeigt auch der Sockel des Standbildes Beethoven's, das sich auf dem Münsterplatze von unseres Meisters Geburtsstadt Bonn befindet und von Hähnel herrührt. Vor Kurzem ward eine Kolossalbüste unseres Tonheros auch jenseits des Oceans, in New-York, enthüllt. Dieselbe rührt von dem amerikanischen Bildhauer Henry Baerer her und soll der Künstler die Strenge des Antlitzes des Meisters durch die anmuthige Gestalt einer zu Füßen des Monumentes stehenden lebensgroßen Sinfonie in anmuthigster Weise gemildert und ergänzt haben. Kein Monument jedoch kann an das Denkmal reichen, das sich der Meister selber durch seine Tondichtungen im Andenken der Nachwelt errichtete.

Die Epoche der großen deutschen Talente.

Das Kennzeichnende für die Meister jener geschichtlichen Epoche der deutschen Tonkunst, welche die großen Talente umfaßt, ist, daß bei ihnen, im Gegensatz zu den Großmeistern der deutschen Genie-Epoche, die sämmtlich Stilisten waren, eine musikalische Manier eintritt. Um dies zu bewahrheiten, haben wir zunächst dem, auf einer unklaren Auffassung von Stil und Manier basirten Irrthum zu begegnen, als ob der Stil ausschließlich ganzen Zeitaltern eigen sei und dieselben kennzeichne, während die Manier sich allein auf die einzelne künstlerische Persönlichkeit, gleichviel ob sie in ihrem Schaffen umfassend oder einseitig, erhaben oder genrehaft sei, beziehe. Einer solchen Anschauung widerspricht zunächst die gesammte Kunstgeschichte, die uns vielmehr lehrt, daß Stil und Manier in gleicher Weise Eigenthum ganzer kunstgeschichtlicher Epochen wie einzelner Künstler sein können. So bezeichnen die Ausdrücke: „romanisch", „gothisch", „Renaissance" die Stile, dagegen die Begriffe: „Zopf", „Rococo" und „Barockstil", (letzterer nur aus fehlerhafter Gewohnheit Stil genannt) die Manieren ganzer Zeitalter. So sprechen wir in der Musik von einem „Palestrinastil", einem „Gabrielistil", einem Stil Bach's, Gluck's, Haydn's, Händel's (Mozart schrieb Mehreres nello stile di Händel) und andererseits wiederum von der besonderen Manier, an der wir nach wenigen Takten einen C. M. v. Weber, Spohr, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Meyerbeer und Richard Wagner erkennen. In gleicher Art weisen Poesie und Malerei einen äschyleischen Stil, einen Stil Dante's, Rafael's, Tizian's auf, und Heine macht mit Recht auf die Verwandtschaft der Stile von Shakespeare, Goethe und Cervantes aufmerksam; zugleich aber begegnen uns in beiden Künsten auch die Manieren einzelner Dichter und Maler, z. B. eines Walter Scott, Byron, Lenau, Platen, Victor Hugo, Beranger, Auerbach, Heine und eines Correggio, Salvator Rosa, Caravaggio, Rembrandt u. A. Ja, die Verwandtschaft von Zeitstilen und Künstlerstilen, von der Manier einer ganzen Epoche und der Manier einer besonderen künstlerischen Individualität

geht so weit, daß die Sprache, die eine ihr eigene unbewußte Logik besitzt, sich ganzen Zeitaltern wie einzelnen Künstlern gegenüber zu denselben Wortbildungen gedrängt gefühlt hat. So sprechen wir ebensowohl von einem „dantesken" und „michelangelesken", als von einem „romanischen" und „gothischen" Stil, d. h. mit Anknüpfung an Dante und Michelangelo, in gleicher Weise von der dantesken oder michelangelesken Ausdrucks- oder Darstellungsweise einzelner von jenen Männern beeinflußter Meister, wie von dem romanischen und gothischen Stil dieser oder jener besonderen Kirche, und in der Musik vollends haben, wie wir schon wissen, einzelne Meister, z. B. Gabrieli, Lotti und Scarlatti, ganzen Landschaften und Schulen ihr persönliches künstlerisches Gepräge aufgedrückt, wie denn der Palestrinastil selbst einem ganzen Jahrhundert (und zwar ohne Unterschied von Nation, Klima und besonderen Cultureinflüssen) seine geistige Signatur verliehen hat. In solchen Fällen wird mithin der Stil eines einzelnen Mannes zum Stil eines ganzen Zeitalters. Ein schlagenderer Beweis für die fehlerhafte Annahme, daß der Stil immer nur Eigenthum einer Zeit, die Manier stets nur der Appendix Einzelner sei, dürfte wohl nicht zu liefern sein; um so mehr fehlerhaft, als auch die Manier eines Einzelnen zur Manier Vieler, ja zu derjenigen einer ganzen Epoche zu werden vermag, wie dies in der Musik sowohl die Schulen Spohr's und Mendelssohn's, als diejenigen Schumann's und Wagner's beweisen, unter deren Mitgliedern die Manier des betreffenden führenden Meisters kennzeichnend für alle seine Jünger geworden. — Wie nun aber beiderseits Stilisten und Manieristen möglich sind, d. h. wie ebensowohl ganze Epochen, als besondere Künstler ein stilistisches oder manieristisches Gepräge tragen können, so vermag auch wiederum der Einzelne innerhalb des Rahmens dieses oder jenes besonderen Zeitstils entweder Stilist oder Manierist zu sein. Im ersten Falle giebt er den fraglichen Stil in seiner geistvollsten Durchbildung oder in der Idealität und Verklärung wieder, die derselbe beim Durchgang durch sein Inneres gewonnen, im zweiten Falle hat er die Principien desselben entweder nicht in ihrer Reinheit, oder nur äußerlich statt innerlich erfaßt und trägt auf solche Weise auch seinerseits zu der, nach einem geistigen Entwickelungsgesetze über jeden Stil endlich hereinbrechenden Decadence bei. Ein Gleiches ist für den Einzelnen auch innerhalb des Rahmens einer besonderen Zeitmanier möglich. Ein Meister vermag z. B. selbst innerhalb des künstlerischen Zopfes entweder Höheres oder Geringeres zu leisten. Im ersten Falle wird er zwar nicht zum Stilisten werden, jedoch die Manier seiner Zeit durch eine große, geistvolle oder ihre Auswüchse anmuthig mildernde Auffassung derselben bis zu einem Punkte hin idealisiren, der sie gleichsam über sich selbst emporgehoben erscheinen läßt; im zweiten Falle wird er dieselbe in noch widrigerer Ausartung erblicken lassen, als sie schon durchschnittlich auftritt und dadurch ihren Untergang beschleunigen.

Wenn sich nun auch in den Künsten Stil und Manier zu allen Zeiten, trotz der hier gegebenen flüchtigen Andeutungen der zwischen ihnen möglichen Annäherungen, immer noch dadurch unterscheiden werden, daß sich die Manier dem Stil weder an Strenge und Erhabenheit, noch an künstlerischer Objectivität zu vergleichen vermögen wird (in dieser Beziehung ist die Ableitung des Wortes Stil von stilus dem Griffel wichtig, welchen man sich je nach Bedarf wählen kann, während die von manus kommende Manier, wie unsere Hand und Handschrift, immer dieselbe bleibt), so würde es doch ein absolutes Mißverstehen der hier berührten beiden Hauptarten

aller künstlerischen Ausdrucksweisen bedeuten, wenn man die Charakterisirung eines Meisters als eines Manieristen mit irgend einem Tadel desselben in Zusammenhang bringen wollte. Haben doch Stil und Manier die Eigenthümlichkeit, daß sie einander in mancher Beziehung selbst ergänzen und daß sowohl die Mannigfaltigkeit als der Reichthum der Kunst empfindlich beeinträchtigt werden würden, wenn wir nicht neben den Genies auch die Talente besäßen. Zu unserer Lectüre wählen wir ja auch nicht allein die Bibel oder die griechischen Tragiker, und unser Auge will nicht ausschließlich zwischen dem Anblick der Alpen und des Oceans wechseln. Ganz so verhält es sich mit unserer Empfänglichkeit und unserem Geschmack in der Tonkunst. Auch hier verlangen wir, neben dem Erhabenen und Ehrfurcht Einflößenden, das Anmuthige und Gefällige, und neben dem Klaren, in festumschriebenen Grenzen sich Bewegenden, die im Dämmer verschwimmende Ferne und das Fantastische. Ueberdies aber hängen Stil und Manier auch, gleich dem Genie und Talent, auf das Engste mit dem uns direct Angeborenen zusammen, welches dem Einzelnen weder als ein Verdienst noch als ein Mangel angerechnet werden kann. Hierzu kommt endlich noch, daß, wie schon angedeutet ward, innerhalb des Umfangs künstlerischer Manier so viele Gradationen und selbst qualitativ von einander verschiedene Arten derselben möglich sind, daß zwischen Manier und Manier ebenfalls wieder die größten Unterschiede zu bestehen vermögen. Es giebt eine große und eine kleine, eine gesunde und eine ungesunde Manier; nicht weniger eine sich durch geistvolle Durchbildung der Form und ernstes Versenken in den musikalisch darzustellenden Gegenstand dem Stil nähernde, sowie wiederum eine beschränkte, rein subjective und lässige Manier. Ein großer Manierist vermag daher, in der Musik so gut wie in den anderen Künsten, noch ein hochbedeutender Künstler, eine gesunde Manier immerhin noch hocherfreulich zu sein; sie ist im Stande, dem Hörer neue reiche Quellen des Genusses zu erschließen und erweiternd auf seinen musikalischen Horizont zu wirken. Nur eine tendenziöse oder sich ohne Selbstprüfung gehenlassende Manier ist zu verwerfen; sie wird einen reinen gesunden Sinn verletzen oder ihm krankhaft erscheinen und vermag, wenn sie als Echo einer überspannten und durch Sentimentalität entnervten Zeit in die Mode kommt, kunstgefährlich zu wirken.

Worin sich Stil und Manier in der Musik unterscheiden, hat der Verfasser im zweiten Halbbande seiner „Tonkunst in der Culturgeschichte" durch eine Anzahl von Notenbeispielen wenigstens andeutungsweise und in den Grundzügen darzuthun versucht. Da aber in dem vorliegenden Werke kein Raum dazu bleibt, das dort Angedeutete zu wiederholen oder weiter auszuführen, so verweisen wir unsere Leser auf die, in dem erwähnten Buche in Tönen gegebenen Illustrationen von Manier und Stil. Hier sei nur noch gesagt, daß die üblen Deutungen, die man mit dem Worte „Manier" verknüpft, ihren Ursprung offenbar in einem Sprachusus finden, der sich aus der Malerei auf die anderen Künste übertrug. Die Maler verstehen unter einem „Manieristen" einen entweder ganz einseitigen, auf einen einzigen engen Ideenkreis beschränkten, oder im Vortrag affectirten, gezierten Künstler. In derselben Kunst versteht man jedoch auch unter einer „großen" Manier eine Darstellungsweise, die den dazu Befähigten als einen hochbedeutenden Künstler kennzeichnet. Die letztere Auffassung ist auch die unsere, da wir gerade in dem oben citirten Werke den Nachweis führten, daß Genie und Stil, Talent

und Manier, (daher auch großes Talent und große Manier) unzertrennliche Begriffe seien. So erfaßt kommt auch erst die Anknüpfung von Stil und Manier bei stilus und manus zu ihrer wahren Geltung. Das Genie wählt, kraft seiner Vielseitigkeit, bei Behandlung des einen Gegenstandes diesen, bei Behandlung eines anderen Vorwurfs jenen, zur Darstellung desselben besonders geeigneten Griffel und erscheint darum immer neu und anders; das Talent dagegen verräth, bei noch so großer Mannigfaltigkeit der künstlerischen Objecte, immer dieselbe Hand oder denselben Ductus, was beim kleinen Talente so weit zu gehen vermag, daß man beispielsweise in der Malerei in den verschiedensten Bildern desselben Meisters immer wieder dieselben, nur anders costümirten Personen zu sehen glaubt, während sich das Talent mit großer Manier eben dadurch dem Genie wieder nähert, daß es für verschiedene Vorwürfe einen verschiedenen Ductus zu wählen die Kraft besitzt.

In einem höchsten Sinne erfaßt, bleibt freilich immer der Stil der Gipfel des Erreichbaren in einer jeden Kunst. Derselbe kann aber nicht zu jeder Zeit vorwalten oder herrschen. Die Kunstgeschichte lehrt uns vielmehr, daß, auf Epochen idealster künstlerischer Blüthe oder auf Zeitalter einer ungewöhnlich hohen künstlerischen Productivität, Perioden der Ermattung und Abspannung eintreten, in denen sich das künstlerische Vermögen einer Nation oder der Menschheit zu neuer Bethätigung erholt. Diese beiden Epochen folgen aber niemals unvermittelt auf einander; es tritt vielmehr eine Uebergangszeit zwischen denselben ein. Eine solche, oft noch sehr glänzende mittlere Zeit wird nun in der Kunstgeschichte meist gerade durch das Auftreten der großen Talente eines Volkes oder einer ganzen Epoche gekennzeichnet, die nach anderen Seiten hin, als es das Genie gethan, Zeugniß für die Unerschöpflichkeit der Kunst ablegen. Und wie wir uns beispielsweise in Deutschland, noch nach Goethe und Schiller, von Herzen an den Balladen Uhland's oder Chamisso's, den Liedern Eichendorff's, Heine's oder Lenau's, an einer Novelle Heyse's, einer Dorfgeschichte Auerbach's, einer mittelalterlichen oder im Geiste der Renaissance geschaffenen Dichtung Scheffel's und Anderer erfreuen, so erlebten wir in der Tonkunst, nach Bach, Mozart und Beethoven, noch Talente wie Schubert, Weber, Cherubini, Spontini, Rossini, Méhul, Boieldieu, Auber, Spohr, Mendelssohn, Chopin, Schumann — und in einer der Gegenwart noch näher gerückten Weise — Meister wie Wagner, Brahms, Rubinstein, Volkmann u. A., die unseren warmen Antheil besitzen und von denen wir keinen entbehren möchten, da durch jeden darunter Fehlenden eine empfindliche Schmälerung des Besitzstandes unserer Kunst eintreten würde.

Die auf den beiden äußersten Flügeln stehenden musikalischen Parteimänner freilich werden in einer Zeit, da unsere Kunst ganz von tendenziösen und einander ausschließenden musikalischen Glaubensbekenntnissen beherrscht wird (wie dies übrigens stets nach einer jeden großen Blüthenepoche in den Künsten der Fall gewesen), von unserem hier entwickelten Standpunkt über den Parteien nichts wissen wollen. Wer aber hätte wohl mehr Ursache, den letzteren gegen alle Angriffe von rechts und links zu behaupten, als der Kunsthistoriker, der sich entschiedener als jeder Andere dem Kampfgeschrei: „Hie Welf, hie Waibling!" zu verschließen hat und verpflichtet ist, seine Leser nicht durch gefärbte Gläser sehen zu lassen, sondern ihnen, soweit dies dem Einzelnen und einer bestimmten Zeit Angehörenden möglich, einen offenen, ungetrübten Blick in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seiner Kunst zu gewähren.

Sechsundzwanzigstes Capitel.

Franz Schubert und Karl Maria von Weber.

Die Meister der Genieperiode gehörten, obgleich sie, da der Mensch immer ein bedingtes Wesen bleibt, im Allgemeinen den nationalen Untergrund, auf dem sie erblüht waren, so wenig zu verleugnen vermochten, als dies im 16. Jahrhundert Palestrina und Lassus gekonnt, dennoch in alle dem, was das Wesentliche und Vorwiegende in ihrer Künstlerpersönlichkeit ausmacht, der gesammten civilisirten Welt an, da sie dieser, durch ihren, sich über das nur Nationale erhebenden und vom nur Individuellen loslösenden Stil, sowie durch den Inhalt ihrer Tondichtungen, deren musikalischer Ausdruck nicht nur auf den Rahmen ihrer heimathlichen Anschauungen beschränkt blieb, sondern das allgemein Menschlich-Schöne zum Gegenstande hatte, hinter welchem jedes Subjective und Persönliche in den Hintergrund tritt, unter allen Zonen gleich verständlich blieben. Kam einmal das eigenste Innere oder das vorwiegend in heimathlichen Anschauungen Wurzelnde zur Aussprache, so geschah dies entweder nur in vereinzelten Schöpfungen und Momenten, oder in solchen Werken, die sich innerhalb der Kammer- und Hausmusik bewegten; also im Allgemeinen nicht in denjenigen ihrer Tondichtungen, die durch Form und Inhalt einen monumentalen Charakter im Kreise ihrer Tonschöpfungen behaupten und hierdurch auch zu Monumenten geworden sind, an die sich ihr Nachruhm knüpft. Ausnahmen hiervon sind mir eigentlich nur in drei Fällen bekannt, und zwar trifft auf einen jeden der drei letzten Meister der Genie-Periode deutscher Tonkunst eine einzige davon. Ich erblicke dieselben in Haydn's „Jahreszeiten" und Beethoven's „Pastoralsinfonie", die ohne die, mit diesen Werken tief verwobenen Eindrücke ihrer deutschen Heimath auf diese Meister nicht existiren würden, sowie in Mozart's G moll-Sinfonie, als der einzigen, die, in rastlos schmerzvoll bewegtem Wogen des Gefühls und der Empfindung, ein ganz persönliches Leiden und Kämpfen ausspricht. Denn selbst das, was von Ruhelosigkeit, Kampf und Leidenschaft in unseres großen Beethoven Sinfonien anklingt, ist bei weitem nicht so individuell wie der erste und letzte Satz der Mozart'schen G moll-Sinfonie geartet; von Beethoven's sinfonischen Tondichtungen haben vielmehr Faust's Worte zu gelten: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!" Aber selbst das, was sich in den vorgenannten drei Fällen von persönlichen Beziehungen auf Heimath, Nationalität und Herzenserlebnisse erkennen läßt, ist in einer so gemeinverständlichen Weise von den drei betreffenden Meistern dargestellt und ausgesprochen worden, daß es dadurch wieder verallgemeinert und abermals der ganzen Welt vermittelt wird*).

Anders wurden die Dinge und Beziehungen in der Tonkunst mit dem Eintritte der nach und selbst schon während Beethoven's Wirken beginnenden Epoche der unter den Völkern Mitteleuropas aufstehenden großen Talente, die von Deutschland, das durch die Großmeister seiner Genie-Periode die musikalische Führung in

---

*) Unter den der Haus- und Kammermusik angehörenden Werken Mozart's, kann man besonders des Meisters Streichquintett in G moll den Werken zuzählen, die uns durch Klagen und ein Wehe ganz persönlicher Natur ergreifen und erschüttern.

Europa gewonnen, eben darum zuerst eingeleitet ward. Sahen wir die Meister des großen Stils das aussprechen, was der ganzen Menschheit zuertheilt ist, so erblicken wir die Meister der großen Manier, mit denen wir es in dem hier begonnenen Abschnitt allein zu thun haben, sich in einer so vorwiegenden Weise auf die Poesie und Stimmungswelt der eigenen Heimath und des eigenen Volksthums beschränken, oder sich in einer so viel eingehenderen Weise in den Kreis ihrer persönlichen Leiden, Freuden und Herzenserlebnisse versenken, daß schon hierdurch allein ein geistiger Abschnitt in der Geschichte der Entwickelung der modernen Tonkunst markirt sein würde.

Diese unsere Beobachtung mahnt unwillkürlich wieder an den in der Einleitung zu diesem Abschnitt berührten Zusammenhang von Genie und Stil, Talent und Manier. Es ist nur natürlich, daß mit dem Beginn der Vorherrschaft der großen Manieristen das, was ihnen am nächsten lag und was sie am unmittelbarsten berührte: ich meine ihr Vaterland und ihr Volksthum — das Uebergewicht über den Antheil gewannen, den die großen Stilisten auch einer Welt, die ihnen persönlich fern stand oder von ihrem Selbst ganz losgelöst war, entgegenbrachten, und daß den Talenten die Glorificirung persönlicher Herzensangelegenheiten gemäßer war, als die Verherrlichung der mehr abstracteren Ideale der ihnen vorausgegangenen Genies. Die Letzteren dagegen durften sich die ihnen als Individuen entlegensten Stoffe wählen, weil sie sich nicht, wie die Manieristen, vorwaltend nur in eine, sondern in die verschiedensten Stimmungswelten versetzen — nicht nur in das eigene Innere hinabzusteigen, sondern, aus demselben herausschreitend, auch die Außenwelt mit objectivem Blick zu durchdringen im Stande waren oder, gleich Beethoven, das eigene Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern vermochten.

Wir erinnern uns, daß schon mit der Reformation und Renaissance die Uniformität in Kunst und Wissenschaft langsam zu schwinden begann, welche der Geist des Mittelalters allen Völkern Central-Europas, ungeachtet ihrer so merklich verschieden gearteten Geistes- und Natur-Anlagen, im Großen und Ganzen verliehen hatte. Eine rein deutschgeartete polyphone Kirchenmusik datirt erst von Luther's Auftreten an. Im 17. Jahrhundert besannen sich die verschiedenen Nationen auch in der Malerei auf ihr besonderes Volksthum, wie dies die damalige spanische Schule, sowie die nunmehr erst zu ihrer national gefärbten Blüthe gelangenden beiden Malerschulen der Niederländer, die belgische und holländische, darthun. In der Tonkunst der Italiener endlich gewann die Kirchenmusik um jene Zeit selbst schon ein nach Landschaften sich scheidendes charakteristisches Gepräge, wie wir dies durch die Bekanntschaft mit der venezianischen, römischen und neapolitanischen Kirchenmusik bereits erfahren haben. In anderen als den kirchlichen Gebieten der Tonkunst war jedoch (wenn wir von der mehrstimmigen Bearbeitung alter beliebter Melodien absehen) von einem solchen Eingehen auf das eigene Volksthum erst wenig zu spüren. Denn die toscanische Schule, obwohl sie unwissentlich die Oper vorbereitete, wollte, der von ihr selber ausgesprochenen Absicht nach, damit nicht bei sich in Toscana, sondern in Attika wieder einkehren. Weit mehr schon knüpfte die opera buffa der Neapolitaner bei der eigenen Heimath, sowie bei der Stadt an, von der sie ausging, und dürfen wir das darin damals Entwickelte zu den zukunftreichsten Blüthen der musikalischen Renaissance in Italien zählen. Wir

wissen jedoch bereits, daß sich die Musik in Wahrheit erst durch Händel und Gluck zu Meistern und Werken steigerte, die sich dem, was die Renaissance bei den Italienern in der Malerei und bei Engländern und Spaniern in Poeten wie Shakespeare und Cervantes hervorgerufen, als gleichwerthig an die Seite zu stellen vermögen. Zugleich jedoch wirkten jene beiden großen Tondichter — und noch mehr als sie (weil nun auch der polythematische und dualistische Stil zu seiner Manifestation in der Musik gelangte), ein Haydn und Mozart — schon vermittelnd zwischen der Cultur jener beiden Weltzeitalter, die bis dahin, wenn auch zu verschiedenen Epochen, einseitig die ganze Welt mit ihrem Geiste beherrscht hatten: zwischen dem classischen Alterthum und dem Mittelalter. In Mozart's Don Juan aber klang überdies auch die Romantik zum erstenmal an, welcher Meister hiermit den tiefromantischen Zug, der dem Mittelalter eigen war, aus der Kirche und dem geistlichen Liede, in welchem er in der Tonkunst bis dahin ausschließlich Aussprache gefunden, in das weltliche musikalische Drama und auf das Theater übertrug. Daß diese meine Anschauung auf Wahrheit beruht, dürfte man allein schon daraus ersehen, daß die obengenannte Oper, in leicht erkennbarem Anschluß an die in den mittelalterlichen Mysterien aus dem Jenseits herüberwirkende göttliche Gerechtigkeit, in ihren letzten Scenen wie ein über die erlebten Frevel hereinbrechendes jüngstes Gericht wirkt; freilich immer nur als ein jüngstes Gericht auf dem Boden, dessen Bretter die Welt bedeuten, nicht im Rahmen der Kirche. Beethoven dann schlug den romantischen Ton, den Mozart im Don Juan so stark angeklungen, in einer individueller accentuirten und darum im Ausdruck subjectiver gefaßten Weise, im Fidelio an. Seine Persönlichkeit war aber so gewaltig und groß angelegt und offenbarte sich von dieser ihrer erhabenen Seite namentlich in seinen Sinfonien so mächtig, daß auch bei ihm noch von irgend welcher Manier nicht die Rede sein kann.

Welche Aufgabe fiel nun den großen Talenten zu, in deren Mitte wir zu treten im Begriffe stehen? — Der Verfasser hat schon in früheren Arbeiten seiner Anschauung Geltung zu verschaffen versucht, daß, ebenso wie der Geist griechischer Classicität eine Renaissance erlebt hatte, auch das, was sich als unvergänglich aus dem Kern der mittelalterlichen Weltanschauung entwickelt, dazu bestimmt worden sei, eine solche Renaissance (von ihm, im Gegensatz zur Renaissance der Classicität, „die Renaissance der Romantik“ genannt) zu erleben. Diese zweite und selbstverständlich völlig anders als die erste geartete Renaissance beginnt nun für die Musik mit der Epoche der großen Talente. Sie erscheint aber zugleich als eine weitere Fortsetzung jener Emancipation eines besonderen Volksthums von der Cultur der Menschheit im Allgemeinen, die schon mit der Reformation begann. Denn die Deutschen hatten sich, wie wir dies schon früher erwähnt, in der Tonkunst, bis zum Eintritte der Epoche ihrer musikalischen Genies, als das Volk erwiesen, das am meisten von einer rein christlichen Weltanschauung beherrscht geblieben und das daher — zumal in der Musik — von der classischen Renaissance Italiens nur obenhin gestreift worden war. In ihrer Genie-Epoche gaben sie daher zunächst der letzteren Ausdruck in der Tonkunst; in der Epoche ihrer großen Talente dagegen erscheinen sie als die Begründer der Renaissance der Romantik in der Musik und kehrten hierbei, eben in Folge einer Weltanschauung, die bei ihnen länger und allgemeiner

Franz Schubert

geb. 31. Januar 1797 zu Lichtenthal bei Wien,
gest. 19. November 1828 zu Wien.

No 105

An den Ausschuß des österreichischen
Musik-Vereins.

Von der edlen Absicht des österreich. Musik-Vereins, jedes Streben nach Kunst auf die möglichste Weise zu unterstützen, überzeugt, wage ich es, als ein vaterländischer Künstler, diese meine Sinfonie demselben zu widmen und sie seinem Schutze höflichst anzuempfehlen.

Mit aller Hochachtung

Ihr ergebener
Frz. Schubert

Begleitschreiben Franz Schubert's, bei Uebersendung der Partitur seiner C dur-Sinfonie an den Ausschuß des österreichischen Musik-Vereins.
Original im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien.

die herrschende geblieben, als bei ihren Nachbarvölkern, in die ihnen so vertrauten und ursprünglich aus dem Mittelalter geborenen Ideenkreise, die mit Vorliebe bei der heimischen Volkssage, beim christlich-germanischen Naturglauben, beim Frauencult, reckenhafter Heldengröße und dem Abenteuerlichen anknüpfen, gewissermaßen als in die ihrem eigensten Volksthum gemäßeste Welt wieder zurück. Denn der Deutsche ist, sowohl aus den oben berührten historischen Gründen, als auch, weil er einem Urvolke angehört, seiner Anlage nach, ein der Romantik weit zugänglicherer Mensch, als der Romane und die übrigen Mischvölker Europas, obwohl das Wort „Romantik" ursprünglich mit Beziehung auf das Romanenthum gebildet ward. Von dieser seiner besonderen Anlage überzeugt uns schon im Mittelalter ein Vergleich der Innerlichkeit und Tiefe der deutschen Minnesänger mit dem, meist nur dem Abenteuerlichen und einem äußerlichen Frauencult zugewandten Wesen der provençalischen Troubadours, sowie im 19. Jahrhundert die Thatsache, daß die Engländer (Walter Scott, Lord Byron) und die Franzosen (Victor Hugo, Alexander Dumas-Père, George Sand, Boieldieu, Herold, Halévy, Berlioz, Saint-Saëns, Gounod), erst durch deutsche Dichter und Tondichter beeinflußt, eine romantische Schule in ihrer heimischen Poesie und Musik erlebten. Aber auch der Natursinn und die Neigung zu einem träumerischen Versenken in die „Romantik" schöner Gegenden und Landschaften, in die Poesie des Waldes, des Wassers, hoher Gebirge und des Sternhimmels, die keinem anderen Volke so tief im Gemüthe und Blute sitzen als uns, während sich der Romane verhältnißmäßig gleichgültig dagegen verhält, bezeugen den stärker als bei anderen Nationen entwickelten romantischen Sinn des Deutschen, da romantisches Schwärmen und Empfinden sich nicht nur im Frauencult und im Abenteuerlichen, sondern in gleicher Weise durch eine liebevolle Hingabe an die uns umgebende Natur oder durch ein Hineintragen der Gestalten unserer eigenen inneren fantastischen Welt in dieselbe kundgiebt.

Die beiden großen deutschen Meister nun, die wir in diesem Capitel zu behandeln haben und mit denen die musikgeschichtliche Epoche der großen Talente eröffnet, liefern für alles hier Gesagte nach den verschiedensten Richtungen hin den vollgültigen Beweis. Beide wenden sich mit einer Bestimmtheit, wie kein Meister vor ihnen, in das ureigenste Leben ihres Volkes zurück. Schubert im Liede, d. h. in der am selbstständigsten von uns Deutschen entwickelten Gattung der Tonkunst, das der Sänger des Erlkönigs aus dem deutschen Volks- und Strophenliede zum Kunstliede umbildete; Weber in der vaterländischen Oper, mit der er bei der deutschen Sage und Naturpoesie anknüpft. Schubert mit dem Cyklus seiner Müllerlieder und Weber durch seinen Freischütz haben ein Stimmungsgebiet in der Tonkunst geschaffen, das erschöpfend nur mit dem Ausdruck: specifisch deutsch zu bezeichnen ist. Denn Weber's Freischütz, in welchem sich, neben urdeutschen Männer- und Frauengestalten, die Poesie deutschen Jägerlebens spiegelt, und worin der Hauch unserer Volkssage und Naturpoesie weht, wie er in abgelegenen einsamen Thälern Deutschlands die Gipfel ruinentragender Berge oder schaurige Felsklüfte umwittert, kann nur im Eingehen auf das deutsche Gemüth ganz verstanden werden. Ein Gleiches gilt von Schubert's Müllerliedern. Auch diese, die aus demselben krystallklaren Quell schöpfen, aus dem das deutsche Volkslied, welches sie durch höhere Kunstgestaltung verklären und idealisiren, hervorging, können nur aus

dem deutschen Volksgemüth heraus in ihrer ganzen bezaubernden naiven Schönheit und thaufrischen Waldpoesie gewürdigt und genossen werden. Weber und Schubert haben durch diese und ähnliche Tondichtungen nicht nur ihren Landsleuten, sondern auch fremden Nationen die Wege gewiesen, auf denen dieselben zum specifischen Ausdruck ihrer Volkspersönlichkeit zu gelangen vermögen. Die Meister der komisch-romantischen Oper der Franzosen sind die einzigen, die für ihre Nation dasselbe, und zwar gleichzeitig mit Weber und Schubert, ja in einzelnen Fällen selbst noch früher als diese (ich nenne nur die Namen Grétry und Méhul), geleistet; jedoch weder in so Epoche machender, noch in so naiver und darum von allem Conventionellen völlig losgelöster Weise.

Karl Maria von Weber ward am 18. December 1786, als erstes Kind aus seines Vaters, des Freiherrn Franz Anton von Weber zweiter Ehe, sowie zugleich als ein Vetter Mozart's, der 1782 Weber's Cousine, Constanze von Weber geheirathet, zu Eutin in Holstein geboren. Der bei nichts aushaltende ruhelose Geist seines Vaters, welcher nicht nur in ganz Deutschland umherzog, sondern auch nacheinander Offizier, Amtmann, Hofkammerrath, Musikdirektor, sowie Theaterunternehmer gewesen, übte keinen günstigen Einfluß auf des begabten Kindes Erziehung aus. Das musikalische Talent desselben trat übrigens anfänglich nur wenig hervor. Dennoch erhielt der junge Weber schon mit zehn Jahren den ersten regelmäßigen Musikunterricht. Derselbe gewann eine noch höhere Bedeutung, als 1797 ein neues Theaterunternehmen den alten Weber nach Salzburg führte und der Knabe dort Michael Haydn's Schüler ward. In Folge davon erschien schon 1798 sein op. 1, „Sechs Fughetten“, an die sich in München eine Menge anderer Compositionen, sowie seine erste kleine Oper: „Die Macht der Liebe und des Weins“, ein für einen zwölfjährigen Knaben etwas eigenthümlicher Stoff, anschlossen. Zwei Jahre später sehen wir den, auch für andere Künste, namentlich Malerei, begabten jungen Weber sich in Freiberg im sächsischen Erzgebirge mit seinem Vater auf's Lithographiren legen. Daselbst entstand auch des Vierzehnjährigen zweites dramatisch-musikalisches Product: „Das Waldmädchen“, welchem sich 1802 in Salzburg, während eines zweiten bei Michael Haydn durchgemachten theoretischen Cursus, seine dritte Oper „Peter Schmoll“ anreihte. Sehr folgenreich für Weber wurde darauf der Unterricht, den der Jüngling ein Jahr lang in Wien (1803—1804) bei dem berühmten Abt Vogler genoß. Durch diesen seinen Lehrer erhielt er nämlich Ende 1804, also schon mit 18 Jahren, die Stellung eines städtischen Theater-Kapellmeisters zu Breslau. Hier entstand seine unvollendet gebliebene Oper „Rübezahl“, deren orchestrale Introduction Weber später zu seiner geistvollen und heute noch viel aufgeführten „Ouverture zum Beherrscher der Geister“ umarbeitete. Im Jahre 1806 folgte unser junger Meister einem Rufe des kunstliebenden Prinzen Eugen von Würtemberg nach dessen Residenz in Oberschlesien, der ihn zum Generalintendanten seiner Hofkapelle ernannte. Napoleon's Kriege zwangen den Prinzen jedoch schon im Jahre 1807 zur Auflösung seines Orchesters. Er vergaß darüber aber nicht seines Schützlings, den er seinem Verwandten, dem Prinzen Ludwig von Würtemberg empfahl, der Weber zu seinem Geheimsecretär ernannte und ihm zugleich den Musikunterricht seiner Töchter übertrug. Hier entstanden die schönen Variationen über „Vien qua, Dorina bella“ op. 7. Der angenehmen und ihn aller Sorgen überhebenden Stellung Weber's am würtem-

bergischen Hofe machten jedoch der Leichtsinn und die Unbesonnenheiten seines 76jährigen Vaters schon 1810 ein jähes Ende, in welchem Jahre der König den alten Weber in Gesellschaft seines Sohnes, obwohl der Letztere von dem zweideutigen Treiben des alten Mannes nicht einmal etwas gewußt, des Landes verwies.

In Stuttgart hatte Weber die zu Schiller's „Turandot" nöthige Musik geschrieben, sowie eine dreiaktige, unter Benutzung seines älteren „Waldmädchens" componirte Oper „Silvana". Dieselbe ging 1810 zum ersten Male in Frankfurt a. M. in Scene und spielte darin die junge liebenswürdige Karoline Brandt, mit der er sich später verlobte und 1817 vermählte, die Titelrolle. Im Jahre 1810 treffen wir ihn auch wieder in der Lehre bei seinem ehemaligen Meister, dem damals schon nach Darmstadt übergesiedelten Abt Vogler, bei welchem der geistvolle Meyerbeer, mit welchem ihn von da an eine lebenslängliche Freundschaft verband, sein berühmter Mitschüler ward. Dem Jahre 1810 gehört auch Weber's treffliche komische und 1811 zuerst in München gegebene Oper „Abu Hassan" an, die einzige, die sich von seinen bisher aufgezählten Opern bis heute (und zwar mit vollem Rechte) auf den deutschen Bühnen erhalten hat. Seine Anwesenheit in München hatte ihn mit dem großen Clarinettisten Heinrich Bärmann, eine spätere in Leipzig mit Fr. Rochlitz bekannt gemacht, aus welchen persönlichen Beziehungen im Laufe der Zeit eine Reihe bedeutender Clarinettencompositionen (namentlich die Concerte in Fmoll und Esdur, op. 73 und 74 und die Variationen mit Pianoforte, op. 33), sowie manches geistvolle Product des musikalischen Schriftstellers C. M. v. Weber hervorgingen, der, wenn er auch schon in unseres Meisters ebenso entschieden kritischer als humoristischer Anlage bedingt war, durch Rochlitz doch noch manche weitere Anregung empfing. Bärmann überlebte seinen Freund Weber eine lange Zeit, da er erst 1847 starb. — Joh. Friedr. Rochlitz, geb. zu Leipzig 1769, gest. daselbst 1842, war einer der in seiner Zeit beliebtesten Musikschriftsteller, der ebensowohl durch kunstphilosophische und ästhetische Schriften („Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie"; sowie „Einige Ideen über Anwendung des guten Geschmacks," beide 1796 erschienen), wie als Redakteur der Breitkopf-Härtel'schen „Allgemeinen musikalischen Zeitung" eine entscheidende Bedeutung in Deutschland erlangte. Er wirkte auch bahnbrechend für Beethoven. Seine sehr anziehend geschriebenen, freilich aber auch oft bis ans Anekdotenhafte streifenden biographischen Skizzen, die sich auf Mozart, Naumann, Ph. E. Bach, Faustina Hasse u. A. beziehen, sind leider nicht immer durchaus zuverlässig. Das Jahr 1812 führte Weber zum ersten Mal nach Berlin, wo er, herzlich aufgenommen von Meyerbeer's Eltern, dem Faustcomponisten Fürsten Radziwill und Professor Lichtenstein, dem bekannten Zoologen, sich bald heimisch fühlte. Hier schrieb er die erste seiner vier großen Claviersonaten, unter denen die 1816 componirten in Asdur und Dmoll nebst seinem prächtigen Concertstück mit Orchester in Fmoll, sowie seine von einer ewigen Jugend durchhauchte „Aufforderung zum Tanz", als die glänzendsten unter seinen Claviercompositionen, (auf welchem Instrument Weber selber ein Virtuos war) anzuführen sind. Ein Ruf als Kapellmeister nach Prag führte ihn 1813 nach Böhmens Hauptstadt; auf einem von hier unternommenen Ausflug nach Wien trat er in freundschaftliche Beziehungen zu Spohr und dem uns schon bekannten trefflichen Claviercomponisten und Virtuosen Moscheles. Seine Prager Dirigententhätigkeit eröffnete

er mit Spontini's „Cortez", welchem andere classische Opern seiner Wahl, darunter namentlich auch Beethoven's „Fidelio" folgten. Ein in Prag genommener Urlaub führte ihn 1814 nach Berlin, welche Stadt, durch den begeisterten Aufschwung, den die deutsche Sache und der Kampf gegen Napoleon dort schon seit geraumer Zeit genommen, seine ganze Herzenssympathie besaß. In demselben Herbste schrieb er auf einem Jagdschloß des Herzogs von Gotha seine zündenden Männerchöre zu Theodor Körner's „Schwertlied" und „Lützow's wilde Jagd" und componirte im folgenden Sommer, zur Feier der Schlacht von Belle-Alliance, die Deutschlands Ringen um seine Freiheit krönte, seine große Cantate „Kampf und Sieg". Das nächste Jahr (1816) führte ihn nach Dresden und Sachsen, woselbst man ihm die Leitung der, von Friedrich August I. neben der italienischen begründeten, deutschen Oper übertrug. Hier hatte Weber einen schweren und ihm manche Kränkung bringenden Stand, da die ihm gegenüberstehende italienische Partei, mit ihrem Haupte, dem Kapellmeister Morlacchi, schon dadurch das Uebergewicht besaß, daß sie den Hof und Alles, was vornehm, reich und maaßgebend war, auf ihrer Seite hatte. Für den Tondichter Weber dagegen und dessen unsterblichen Ruhm ward Dresden entscheidend. Der Dichter Friedrich Kind übergab unserem Meister am 1. März 1817 das Textbuch vom Freischütz, dessen Composition dieser schon im Sommer desselben Jahres mit der Ausführung des reizenden Duetts „Schelm halt fest" begann. Im folgenden Jahre (1818) schrieb er seine große Messe in Es dur und die „Jubelouverture"; Ende 1819 war der Freischütz so gut wie vollendet und 1820 schuf er die, für die musikalische Schilderung des Zigeunerthums typisch gewordene, köstliche Musik zu dem Schauspiel „Preciosa". — Obgleich nun die deutsche Oper in Dresden wohl das nächste Anrecht an die ersten Aufführungen der beiden genannten und daselbst entstandenen dramatischen Werke Weber's gehabt, so zog es der Meister doch vor, dieselben, seiner alten Vorliebe für Preußens Hauptstadt getreu, zuerst in Berlin zu Gehör zu bringen. So ging denn Preciosa daselbst am 14. März 1821 und Freischütz mit der Seidler in der Rolle der Agathe am 18. Juni desselben Jahres, letzterer zugleich zur Feier des Jahrestages der Schlacht von Belle-Alliance, unter unendlichem Jubel des Publikums in Scene. Die Bewohner der preußischen Hauptstadt, die lange unter der musikalischen Hegemonie Spontini's, der einer national gestimmten deutschen Musik feindlich gegenüberstand, gelitten, fühlten, daß mit dem triumphirend bei ihnen einziehenden Freischütz der bis dahin drückend auf ihnen gelegene Bann von ihnen genommen und die Herrschaft des musikalischen Ausländerthums in Deutschland gebrochen sei. Im Flug pflanzte sich die frohe Kunde, daß ein Meisterwerk entstanden sei, das deutsch vom ersten bis zum letzten Tact, über ganz Deutschland fort und der Freischütz hielt einen wahren Siegeszug durch die Gauen des Vaterlandes seines Componisten. Dem Freischütz folgte in Wien am 25. October 1823 die erste Aufführung von Weber's Oper Euryanthe, deren Titelrolle die junge, bezaubernde Henriette Sontag sang und zu der Helmine v. Chezy dem Meister den Text geliefert. Das Werk hatte sich aber, trotz seines hohen Kunstwerthes und des mit ihm in der dramatischen Musik angeschlagenen völlig neuen, und bis auf Richard Wagner auf das stärkste fortwirkenden specifisch romantischen Tons, anfänglich bei Weitem nicht eines ähnlichen Erfolges zu erfreuen, wie der Freischütz. Weber sah dies voraus, denn

er schrieb seinem Freunde Lichtenstein schon 1822, nachdem er in Wien den Freischütz dirigirt und daselbst auch das Personal für seine neue Oper kennen gelernt: „Der verdammte Freischütz wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen!"*) Am 5. October 1823 ward Beethoven von Weber in Wien besucht, dem man verschiedene für ihn freundlich lautende Worte des Altmeisters mitgetheilt. So hatte Beethoven unter Anderem über Weber und dessen Freischütz gegen Freunde geäußert: „Das weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben; gerade Opern; eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kaspar, das Unthier, steht da wie ein Haus. Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!" — Das Studirzimmer Beethoven's überraschte Weber, Benedikt und Haslinger bei ihrem Eintreten durch seinen chaotischen Zustand; noch mehr aber der Anblick seines Bewohners, der ihnen wie ein König Lear erschien. „Das Haar dick, grau, in die Höhe stehend, hie und da ganz weiß, Stirn und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch, wie ein Tempel, die Nase viereckig, wie die eines Löwen, der Mund edel geformt und weich, das Kinn breit und aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dafür geschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können." Beethoven rief, als er Weber erblickte: „Da bist du ja, du Kerl, du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!" —

Im Juli 1824 leitete Weber ein großes, in Quedlinburg zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Klopstock's stattfindendes Musikfest, von welchem er sich ungewöhnlich angegriffen zur Kur nach Marienbad begab. Von dort zurückgekehrt fand er ein Schreiben Kemble's, des damaligen Directors des Coventgarden-Theaters zu London, der ihn zur Composition einer Oper für England aufforderte, wobei er ihm die Wahl zwischen „Faust" und „Oberon" freistellte. Wir wissen Alle, daß Weber den letzteren Stoff wählte. Er begann im Herbste 1824 mit aller Energie die Composition des Oberon und nahm daneben, nur zu dem Zweck, den englischen Text mit vollem Verständniß und in zwanglos freier Weise in Musik zu setzen, 153 englische Lectionen. Trotzdem trägt diese Oper Spuren des körperlichen Schwächezustandes, welchem der arme Weber um diese Zeit bereits verfallen war. Vergebens suchte er im Sommer 1825 Heilung in den Bädern von Ems; er hatte sich schon zu sehr überarbeitet und seinem reizbaren Nervensystem schon zuviel zugemuthet, um dergleichen in ein paar Wochen abzuschütteln. Es war unter solchen Umständen eine Vermessenheit, daß er bereits im Winter 1826 nach London reiste, um daselbst den Oberon persönlich zu dirigiren. Leider scheint ihn hierzu mit der Wunsch getrieben zu haben, für seine Familie, die sich in keineswegs glänzenden Verhältnissen befand, noch etwas Erkleckliches zu erwerben, obgleich es ihm äußerst schwer ward, sich zu diesem Zweck von seiner von ihm heißgeliebten Gattin, die ihm ebensowohl Agathe als Euryanthe war, auf längere Zeit zu trennen — um so schwerer, da ihm bange Zweifel darüber aufstiegen, ob er sie wiedersehen werde. So gelangte er in Begleitung eines Mitgliedes der kgl. sächsischen Hofkapelle, des berühmten Flötisten A. B. Fürstenau, über Paris, wo sich sein Wunsch, Cherubini kennen zu lernen, erfüllte,

*) Weber hat zur Instrumentirung seiner Euryanthe, seines coloristisch am feinsten durchgebildeten und umfangreichsten Werkes, nur 43 Tage gebraucht; die Oper im Ganzen vollendete er in 11 Monaten.

am 5. März 1826 in London an und stieg daselbst bei Sir George Smart, dem Begründer der dortigen „Philharmonischen Gesellschaft“, ab. Am 12. April 1826 ging der Oberon zum ersten Mal in Scene, wobei der englische Sänger Braham den ersten Hüon gab. Weber dirigirte nicht weniger als zwölf Vorstellungen desselben, die sich zu einem wahren Triumphe für ihn gestalteten. Leider waren es seine letzten Siege, denn seine Hinfälligkeit ward bald eine so Besorgniß erregende, daß er von London sobald als möglich nach Deutschland abzureisen beschloß, um sich in dem Dörfchen Hosterwitz, in seiner bei Dresden reizend gelegenen Sommerwohnung und in den Armen der Seinen, von allen Anstrengungen zu erholen. Doch es kam traurigerweise anders, als er dachte. Schon fast im Aufbruch begriffen, voll Sehnsucht nach den heimischen Fluren und nach Frau und Kindern, überraschte ihn der Tod am 5. Juni 1826 im Hause seines englischen Freundes. Am Tage seiner Bestattung zu London sang man ihm das Requiem Mozart's. Im Jahre 1844 jedoch führte man seine sterblichen Reste nach Dresden über, woselbst Richard Wagner die bei der Ankunft seiner Asche veranstaltete Feier leitete. Heute schmückt den schönen, in Sachsens Hauptstadt gelegenen Platz zwischen dem Theater und Zwinger ein ihm im Jahre 1860 errichtetes und von Rietschel ausgeführtes ehernes Standbild.

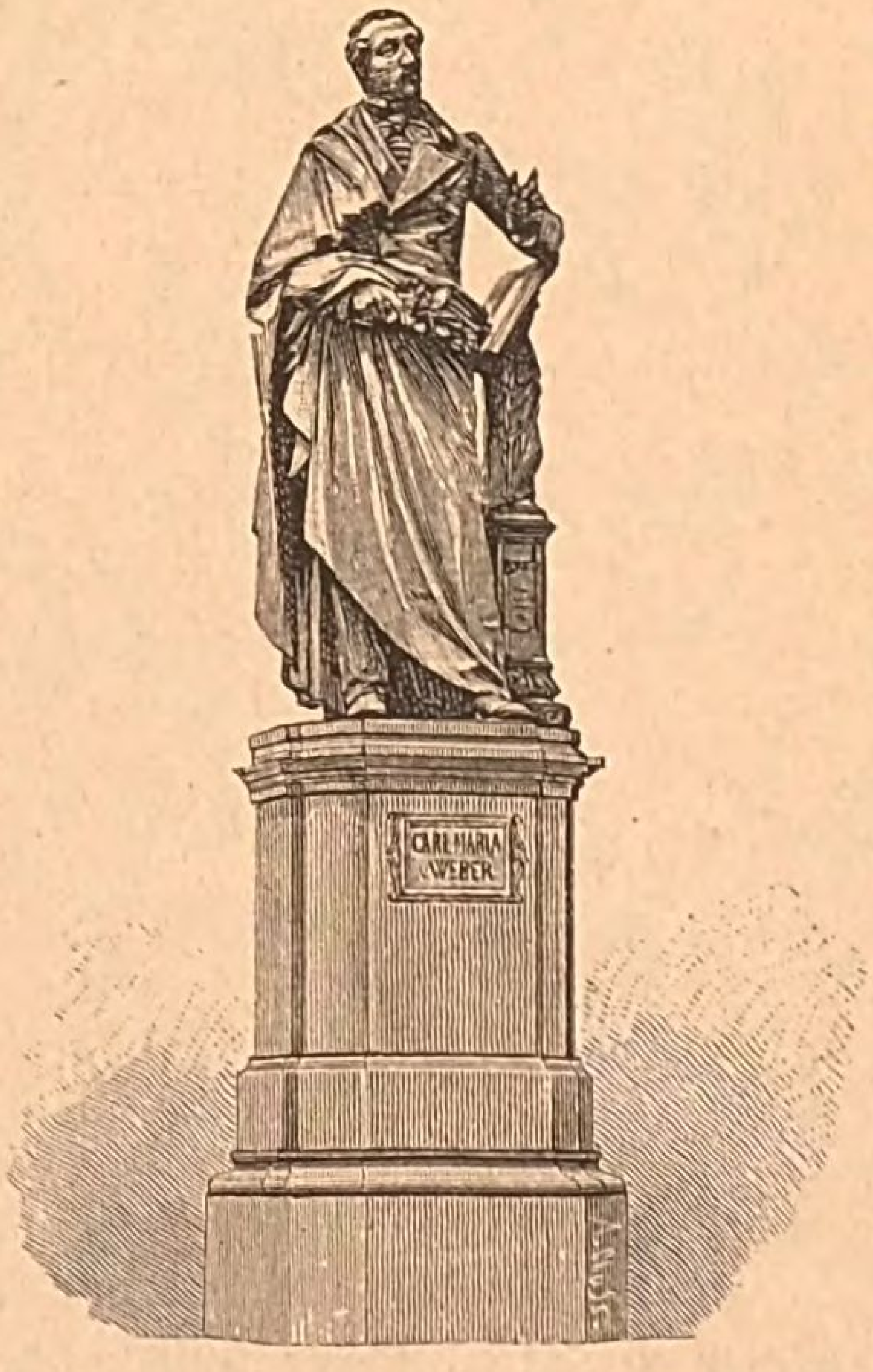


Fig. 261. Standbild Karl Maria v. Weber's in Dresden.

Weber hat in seinen vier berühmtesten dramatisch-musikalischen Tondichtungen fast alle Gebiete der romantischen Oper bereits berührt oder dargestellt. In der Preciosa die Romantik eines die Welt abenteuerlich durchstreifenden, ebenso fremdartigen als räthselhaften Volkes; im Freischütz die bei der Poesie seiner Heimath anknüpfende Romantik deutscher Waldthäler und ihrer entweder im Volksglauben wurzelnden geisterhaften, oder dem Leben angehörenden wirklichen Bewohner, zu welchen letzteren auch die beiden Urtypen deutschen Mädchenthums, deren Schilderung ihm in so unvergleichlicher Weise gelungen, die schwärmerische blonde Jägerbraut Agathe und das naive, frische und schelmische Aennchen gehören; in der Euryanthe die Romantik mittelalterlich-höfischen Frauendienstes und Ritterthums; im Oberon endlich die Poesie einer „mit zarten Lichtgestalten erfüllten duftgewebten Geisterwelt“, sowie einer dieser in prächtigem Contraste gegenüberstehenden Welt wilder Elementargeister. Durch den Oberon ist Weber zugleich der Vater aller musikalischen Elfen, Wasserfeen und Meermädchen geworden, daher auch einer der Hauptanreger von Mendelssohn's „Sommernachtstraum“, „Melusine“ und „Hebriden“, von Bennett's „Najaden“ und Richard Wagner's „Rheintöchtern“.

Weber, obwohl von der classischen Instrumentirung unserer Altmeister ausgehend, ist doch in vielen Beziehungen ein Neuerer auf diesem Felde geworden und

als solcher einer der Begründer unserer, an mannigfaltig gemischten duftigen oder üppigen Klangfarben so reichen modernen Instrumentation. In welcher Weise er zuerst die tiefen Lagen der Clarinette und der Bratsche musikalisch-dramatischen Zwecken dienstbar machte und die Hörner, die Beethoven in den Trio's der Eroica und Bdur-Sinfonie von überkommenen Traditionen loszulösen begonnen, auch auf dem von ihm geschaffenen musikalischen Ausdrucksgebiet deutscher Waldespoesie als eine Gruppe selbstständig singender Instrumente vom Ueberlieferten emancipirte, weiß jeder Musiker. Aber auch nach anderen Richtungen hin werden ihm die Orchesterinstrumente Mittel genialer musikalisch-dramatischer Charakteristik. Man denke nur an die diabolische Wirkung der in Terzen trillernden Piccoloflöten im Nachspiel von Kaspar's Trinklied; an die in der Tiefe im Tremolo erschaudernden Bratschen, Geigen und Bässe zu den aushaltenden tiefen Clarinetten, den dumpfen Schlägen der Pauke und den in der Höhe klagenden Celli's, die das Erscheinen des Samiel markiren; an die geistvolle Anwendung der großen Trommel beim Abendgesange der Serailswächter im Oberon; an die, in der Holzbläsergruppe so glücklich ausgedrückte Malerei der über Blumenkelche leicht hinschreitenden Elfen in der Introduction der Ouvertüre dieser Oper, sowie an hundert andere, durch Originalität und Geist überraschende ähnliche Fälle dieser Art. Mendelssohn, Schumann und selbst Richard Wagner fußen in allen angedeuteten Beziehungen auf dem Boden, den Weber erst bereitet und den zu bearbeiten er durch seinen ihm angeborenen musikalischen Klangfarbensinn und seine, ihn die Welt in einem warm angehauchten romantischen Duft erblicken lassende Fantasie besonders berufen war.

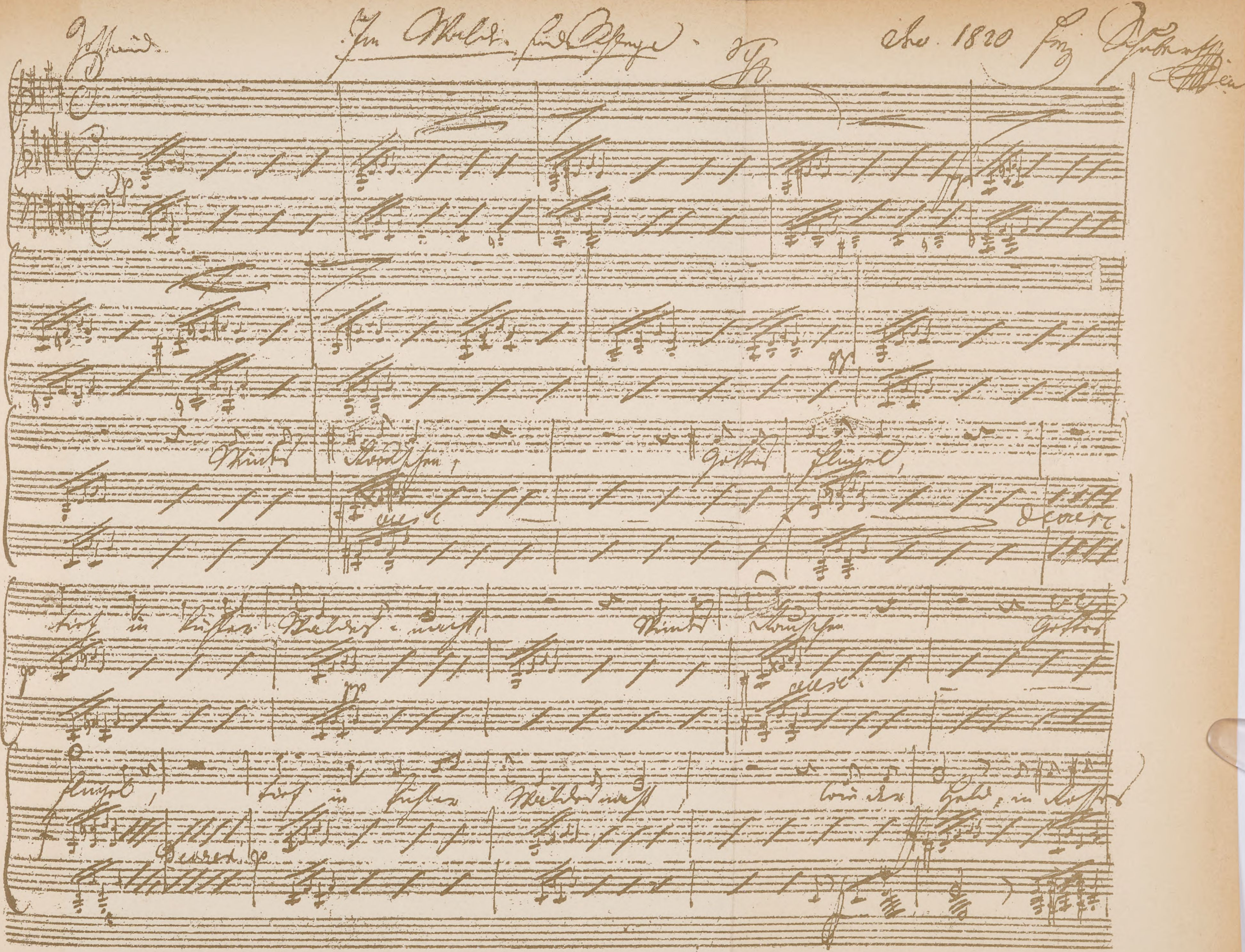
Ehe wir von unserem Meister scheiden, haben wir auch noch seiner Lieder zu gedenken. Sie verhalten sich meist zu seines Zeitgenossen Schubert's Liedern, namentlich zu solchen des Letztgenannten, die die entwickeltere Form des Kunstliedes und eine völlig vom Gesange emancipirte Begleitung zeigen, wie einfache Feld- und Waldrosen zu den üppiger und reicher entwickelten Kunstrosen prächtiger Gärten und Parks. Wie uns aber jene schlichten Kinder des Hains und der Haide gerade darum in ihrer eigenen Art rühren und besonders heimathlich anmuthen, weil wir sie uneingehegt im Freien finden — d. h. ins Musikalische übersetzt, weil sie noch halb dem mütterlichen Boden des Volksliedes entsprossen sind — so ziehen uns auch Weber's Lieder neben denen Schubert's noch in ihrer besonderen, ihnen allein eigenen Art an und möchten wir sie neben denen des großen Wiener Liedersängers nicht entbehren. Und so wird es Jedem ergehen, der (um nur einige zu nennen) Lieder von Weber hört, wie „Ach, wenn ich nur ein Liebchen hätte", „Schlaf, Herzenssöhnchen", „Weine, weine nur nicht", „Vöglein, einsam in dem Bauer", „Trariro, der Sommer der ist do", „Mein Schatzerl is hübsch" und ähnliche; sie werden ihn um so mehr anziehen, als vielen derselben ein kräftig-humoristischer Zug eigen ist, der denen Schubert's meist fehlt*). So stellen denn (vom deutschen Volksliede und beider

*) Als sich Professor Jähns in Berlin, der verdienteste gründlichste Forscher über C. M. v. Weber, vor einigen Jahren nach dem Verbleib der Originalhandschrift mehrerer der obigen Lieder bei dem Autor erkundigte, konnte ihm dieser mittheilen, daß sich einige derselben, als ein Geschenk der von ihm hochverehrten und ihm noch befreundet gewesenen Wittwe des Meisters, in seinen Händen befänden.

Meister Nachfolger auf diesem Felde ganz abgesehen) erst Schubert's und Weber's Lieder zusammengenommen das deutsche Lied in seiner Totalität dar. Auch ist nicht zu übersehen, daß sich Weber neben dem volksthümlichen Liede gelegentlich im Kunstliede hervorgethan (ich verweise nur auf das reizend schelmische: „Frage mich immer, fragest umsonst") und daß selbst sein Strophenlied eine musikalisch meist höhere Stufe einnimmt, als das seiner Vorgänger und Zeitgenossen: z. B. des von Heinrich Voß in seiner „Luise" so hoch gepriesenen J. A. P. Schulz oder das eines Reichardt und Zelter. Am nächsten kommt unserem Meister unter den Mitlebenden noch K. Kreutzer in seinen für eine Singstimme geschriebenen Uhland'schen Liedern, und auch unter Kreutzer's Männerchören sind einzelne, die, wie „Die Kapelle", oder wie „Das ist der Tag des Herrn", höchst gemüthvoll sind und darum kaum weniger in das Volk drangen, als die schon erwähnten Männerchorlieder von Weber.

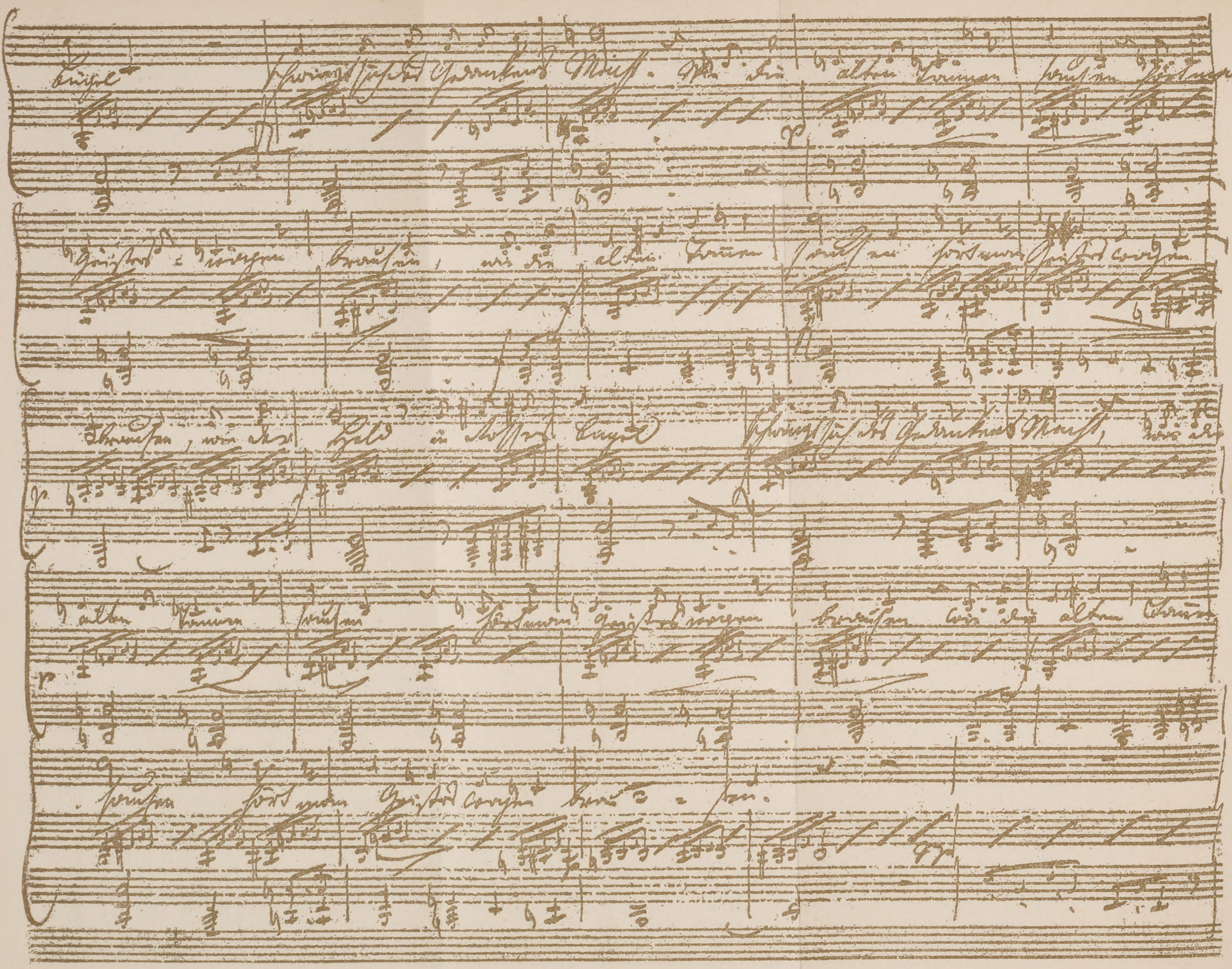
Fig. 262. Heinrich Marschner.

Weber hinterließ als Fragment eine von Th. Hell gedichtete komische Oper „Die drei Pinto's", von der er sieben sehr reizvolle und humoristische Nummern vollendete. — Des Meisters Einfluß auf andere deutsche Tondichter läßt sich zunächst bei mehreren seiner bedeutendsten Zeitgenossen oder Nachfolger im Felde der Oper nachweisen. So bei Heinrich Marschner (geb. 1795 zu Zittau, gest. 1861 als pensionirter Kapellmeister und Generalmusikdirector zu Hannover), den er überdies persönlich wie einen Freund und Schüler liebte; so bei Konradin Kreutzer (geb. 1782, nach Anderen 1780, im Baden'schen, gest. 1849 als erster Hofkapellmeister während eines Aufenthaltes in Riga); so in manchen Fällen auch bei Spohr, Franz Lachner, Meyerbeer, Lortzing, Lindpaintner, Heinrich Dorn und Reissiger, obwohl auf den letzteren auch Spohr gewirkt. Schon die dramatischen Stoffe mehrerer oder einzelner Opern der genannten Meister zeigen der Letzteren Beziehung zu Weber und zu der specifisch romantischen Welt, in welcher sich dieser bewegte. In dieser Hinsicht sind Spohr's „Faust", „Zemire und Azor", „Pietro d'Albano", „Kreuzfahrer" und „Berggeist", Marschner's „Vampyr", „Templer und



Im Walde. Gedicht von Friedrich Schlegel, componirt von Franz Schubert.

Genaue Nachbildung der beiden ersten Seiten der Originalhandschrift, welche im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien ist.



Indem ich noch die Gelegenheit wahrnehme, Ew. Wohlgeboren für die mir übersendeten Variationen über Themata aus dem Heiling (welches Werk ich lieber eine Fantasie über Themen aus genannter Oper nennen möchte) u. über die geistreiche Behandlung derselben meinen besten Dank auszusprechen, sehe ich einer baldigen Antwort entgegen u. zeichne hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeboren

ergebenster

Dr. H. Marschner

Hannover d: 18t Oct. 51.

Schluß eines Briefes von Marschner an den herzogl. koburg-goth. Concertmeister [illegible]

13. Juny 1816.

Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. ~~Und~~ Wie unglaublich kräftig u. wieder so sanft, ward's durch Schlesingers meisterhaftes Spiel ins Herz tief, tief eingedrückt. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche ~~Zeit~~ keine Zeit, keine Umstände verwischen, u. wohlthätig auf unser Daseyn wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart

Dritte und vierte Seite aus Franz Schubert's Tagebuch. Das Original befindet sich im Besitze des Grafen Victor Wimpffen.

4

unsterblichen Mozart, wie viele,
o wie unendlich viele solche vortreff-
liche Abdrücke eines lichtern bessern
Lebens hat sich uns in seinen Wer-
ken gezeigt. — Dieses Quintett
ist, so zu sagen, eines seiner grössten Kunst-
werke. — Auch ich musste
mich produciren bey dieser Gelegen-
heit. Ich spielte Variationen von
Beethoven, sang Göthe's Wechsel-
Lied u. Schillers Amalie. Unge-
theilter Beyfall ward jenem, diesem
minderer. Obwohl ich selbst das Wechsel
Lied für gelungener halte als Ama-
lie, so kann man doch nicht läugnen,
daß Göthe's musikalisches Dichter-
genie viel zum Beyfall wirkte. Auch

Jüdin", „Hans Heiling" und „Kyffhäuser", Konradin Kreutzer's „Libussa", „Melusina", „Das Nachtlager von Granada" und der „Edelknecht", F. Lachner's „Benvenuto Cellini", Meyerbeer's „Robert der Teufel", Lortzing's „Undine", Lindpaintner's „Bergkönig" und „Lichtenstein", sowie Reissiger's „Felsenmühle" und dessen Melodram „Yelva" charakteristisch. Die vorgenannten dramatischen Componisten haben ferner den bedeutungsvollen Zug mit Mozart und Weber gemein, daß sie, wie der Erste in der „Entführung" und „Zauberflöte", der Letztere in allen seinen reifen Opern, häufig das, unserem deutschen Singspiel ursprünglich entstammende Opernlied an die Stelle der Opernarie treten lassen. Beispiele hierfür liefern uns Lortzing's Strophenlied aus „Zar und Zimmermann" mit dem Refrain: „O selig, ein Kind noch zu sein", die Romanze Raimbaut's aus dem ersten Akt von „Robert der Teufel"; Marschner's zum Volkslied gewordenes: „Du stolzes England, freue dich!", aus „Templer und Jüdin", Kreutzer's „Ein Schütz bin ich", aus dessen allerliebster frischer Oper „Das Nachtlager von Granada" und vieles Aehnliche. Aber auch auf Felix Mendelssohn und selbst noch auf Richard Wagner läßt sich der Nachweis der Einwirkungen Weber's fortführen; bei dem Ersten in seinem „Sommernachtstraum" und seinen Concertouverturen, bei dem Letzteren in der Schlußscene des 1. Aktes von „Tannhäuser" und im Einzugsmarsch der Sänger aus derselben Oper, sowie in noch hervorragenderer Weise im „Lohengrin", dessen starke Beeinflussung durch Weber's „Euryanthe" der Verfasser bereits in seinen „Deutschen Tondichtern" nachgewiesen. — Von Marschner ist noch zu bemerken, daß er als der entschieden bedeutendste Meister aus der Schule Weber's dasteht und mit dem letzteren die Aehnlichkeit theilt, daß er gleich ihm als Dramatiker stark auf Richard Wagner eingewirkt hat, wie ein Vergleich seines Meisterwerkes, des dämonischen „Hans Heiling", mit Wagner's „Fliegender Holländer" für jeden unbefangenen Musiker und Musikfreund darzuthun geeignet ist. Weber lag so viel an einem künstlerischen Zusammenwirken mit Marschner, daß er ihm 1824 an der von ihm als Kapellmeister geleiteten deutschen Oper neben sich die Musikdirectorstelle verschaffte. Marschner hat uns auch einige vorzügliche Männerchöre geliefert, während seine Kammermusiken ziemlich verschollen sind. Seine wirkungsvollen Opern „Templer und Jüdin" und „Hans Heiling" dagegen befinden sich bis zur Stunde auf dem Repertoir aller deutschen Bühnen. Der Meister ward 1859, in der Zeit der Herrschaft der Reaktion in Hannover, nur deshalb pensionirt, weil er aus seinen liberalen Gesinnungen kein Hehl machte. Nach seinem Tode hat man seinem Andenken daselbst eine Statue errichtet*).

---

*) Unter den Zeitgenossen Weber's gedenken wir noch einer Gruppe von deutschen Tonkünstlern, die sich nicht nur neben ihm eines gewissen und verdienten Ansehens erfreuten, sondern auch, wie dieser ihr genialer Kunstbruder, sämmtlich den Namen „Weber" trugen. Der älteste darunter, der 1766 zu Mannheim geborene, 1821 zu Berlin als Kapellmeister am Königstädtischen Theater gestorbene Bernhard Anselm Weber, that sich zumeist als Componist hervor. Am bekanntesten wurden seine, auch heute noch zuweilen aufgeführten Musiken zu den Schiller'schen Dramen „Wilhelm Tell" und „Jungfrau von Orleans". Dem zweiten dieser Namensvettern begegnen wir in dem Theoretiker Dionys Weber, geb. 1771 im Böhmischen, gest. 1842 in Prag, der besonders durch sein, in 4 Theilen erschienenes „Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses" (1830) bekannt wurde. Einen noch ausgebreiteteren Namen als Theoretiker erwarb sich der 1779 bei Mannheim geborene und 1839

War das Erdenwallen Weber's, dem Wesen des Dramatikers entsprechend, ein im Ganzen mannigfach erregtes und bewegtes, so ist dagegen das Leben Schubert's, gleichsam als solle uns dadurch gesagt werden, daß der große Lyriker mehr des Versenkens in den eigenen Busen und in eine ihn erfrischend und freundlich umgebende Natur bedürfe, ein verhältnißmäßig viel ruhigeres und gewährt uns Einblick in weit einfachere und abgeschlossenere Zustände. Franz Schubert, am 31. Januar 1797 geboren, war der Sohn eines in Lichtenthal, einer Vorstadt Wiens, Unterricht ertheilenden Schullehrers. Der jüngste Sohn unter vierzehn Kindern verlebte Franz seine früheste Knabenzeit im Hause seiner Eltern, woselbst er schon mit sieben Jahren den ersten regelmäßigen Musikunterricht erhielt. Später ward er, seiner schönen Stimme halber, unter die Knaben der Hofkapelle und in das k. k. Convict aufgenommen und erhielt dort Unterricht im Violinspiel und der Composition durch den Dirigenten Ruczizka und den Kapellmeister Salieri. Er zeichnete sich hier bald so sehr aus, daß man ihn die Orchesterübungen seiner Mitschüler vom Pulte der ersten Geige aus dirigiren ließ, wobei er die nähere Bekanntschaft mit den Sinfonien und Kammermusiken Haydn's, Mozart's und Beethoven's machte. Im Jahre 1814 finden wir Schubert wieder im Hause seines Vaters, wo er als Schulgehilfe amtirte, ohne jedoch darum seine musikalischen Studien zu unterbrechen. Daß ihm eine Bewerbung um die im Jahre 1816 offene Musikdirectorstelle in Laibach, sowie später eine solche um die 1827 am Kärnthnerthortheater in Wien zu vergebende Kapellmeisterstelle fehlschlug, ist nicht zu beklagen, da er zu beiden, seinem nach Innen gekehrten behaglich-träumerischen, von Stimmungen abhängigen und zur Zerstreuung neigenden Wesen nach, dem zugleich das Bedürfniß einer unbedingten Freiheit von bindenden Verpflichtungen eingeboren war, kaum gepaßt haben würde. Wie hätte er es entbehren sollen, nach Laune, wie es seine Gewohnheit geworden, durch Feld und Wald umherzuschweifen, oder jene weiteren Ausflüge zu unternehmen, bei denen er sich durch die schöne Gebirgsnatur des Salzkammergutes und Steiermarks so beglückt zeigte und im Kreise von ihm befreundeten Familien unvergeßliche Tage verlebte! — Zu solchen näheren Freunden und zugleich Gönnern Schubert's gehörten auch die, in der deutschen Musikgeschichte einen unvergänglichen Namen gewonnen habenden Esterhazy's. Wir finden Schubert in den Jahren 1818 und 1824 als ein Glied des Kreises näherer Freunde, den die gräfliche Linie jener kunstsinnigen Familie auf ihrem Schlosse zu Zelesz in Ungarn um sich versammelte. Die beiden kaum erwachsenen Töchter des Grafen Johann Esterhazy, die Comtessen Marie und Karoline, standen nicht nur in einem täglichen musikalischen, sondern zugleich freundschaftlichen Verkehr mit unserem jungen Tondichter und so kann es uns nicht überraschen, daß er sein Herz an die jüngste derselben, an Karoline, verlor. Dieselbe erwiderte seine Neigung nur obenhin, vermählte sich jedoch erst 16 Jahre nach seinem Tode. Ihre Frage an Schubert, warum er ihr noch keines seiner

---

zu Kreuznach gestorbene Gottfried Weber, welcher eigentlich Jurist und großherzogl. hessischer Generalstaatsprocurator war, nichtsdestoweniger aber einen dreibändigen „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst" (3. Aufl. 1830), sowie eine „Allgemeine Musiklehre" (3. Aufl. 1831) verfaßte. Wir besitzen von ihm auch eine schon 1817 publicirte Schrift „Ueber chronometrische Tempobezeichnung".

Musikstücke zugeeignet und seine Antwort: „Wozu denn, Ihnen ist ja doch ohnehin alles gewidmet!“ zeigt uns des Tondichters tiefe Neigung zu dem jungen Mädchen, mit der jedoch eine Vereinigung für das Leben schon allein die Standesvorurtheile damaliger Zeit verhindert haben würden. Durch seine Besuche in Zelesz lernte unser Meister auch jene originellen ungarischen Weisen kennen, denen wir, sei es als Anklängen, sei es in selbstständiger künstlerischer Umbildung, ebensowohl in manchen seiner Kammermusiken, als im zweiten und dritten Satze seiner großen Cdur-Sinfonie begegnen. Schubert hatte übrigens, ehe er zum ersten Mal einen Sommer bei seinen ungarischen Freunden zubrachte, schon viel componirt. Als das früheste unter seinen uns noch erhaltenen Liedern ist „Hagar's Klage“, die dem Jahre 1810 angehört, anzuführen. Die Jahre 1815 bis 1817 schmücken seine Künstlerlaufbahn bereits mit episch-lyrischen Tondichtungen so unvergänglicher Art, wie sie uns im „Erlkönig“, im „Wanderer“ und in Ossians Gesängen (z. B. in „Kolma's Klage“) vor Augen stehen. Neben solchen, dem großen Balladen- und erweiterten Liedstile oder der rhapsodischen Form angehörenden Erzeugnissen seiner Muse sehen wir ihn aber um die gleiche Zeit auch schon in dem durch klare abgerundete Formen erfreuenden Kunstliede, sowie in dem durch ihn idealisirten Strophenliede (in welchem letzteren er, neben Mozart und Beethoven stehend, Schulz, Reichardt, Zelter, Ludwig Berger und Bernhard Klein weit übertrifft) sich ergehen, wobei ihn der Liederfrühling, der auch in der deutschen Poesie damals durch Goethe, Schiller, Stolberg, Claudius, Wilhelm Müller, Rückert, Heine, die Brüder Schlegel und in seinem engeren Vaterlande durch Mayrhofer, Seidl, Schober, Schlechta und Pyrker aufgegangen war, noch unterstützte und begünstigte. Seine frühesten zwischen 1811 und 1815 geschriebenen Instrumentalcompositionen: die ersten Streichquartette, die Sinfonien in B und D und ein Octett für Blasinstrumente, zeigen ihn noch als einen, den classischen Formen des Sonatenstils nicht gewachsenen Anfänger. Wenn ihm nun auch später die Neigung blieb, sich in seinen Instrumentalcompositionen etwas zu breit zu ergehen, so begegnen wir doch vom Jahre 1820 an bis zu seinem Hingange auch hier Meisterwerken, die, ganz abgesehen von ihrem reichen gedanklichen Inhalt und warmen Gefühlsausdruck, auch nach der formalen Seite hin zur Klarheit und Abrundung gediehen sind. Wir nennen darunter nur die beiden Sätze seiner unvollendeten Hmoll-Sinfonie, die große Fantasie für Pianoforte in C op. 15, das berühmte „Forellen-Quintett“, das Streichquartett op. 29, die große Sonate op. 30, die Streichquartette op. 125 Nr. 1 und 2, die beiden großen Streichquartette in Dmoll und in C, sein Octett op. 166, sowie seine 1828 componirte und von dem Hauche wahrer und gesunder Romantik durchwehte herrliche Cdur-Sinfonie, das mit bedeutendste Werk dieser Gattung seit Haydn, Mozart und Beethoven. Weniger hervorragend erscheint der Meister auf dem Felde der Kirchenmusik und auch im Gebiete der Oper und des Singspiels sollte es ihm, bei vielem Reizenden im Einzelnen, (wozu namentlich auch die Ouvertüren zu „Rosamunde“ und zu „Alfonso und Estrella“ zu zählen sind) nicht gelingen, etwas im Ganzen Vollendetes und seinen Namen als musikalischer Dramatiker Begründendes zu schaffen. Und doch erhoffte er, während einer ziemlichen Reihe von Jahren, von dem durchschlagenden Erfolge einer von ihm componirten Oper eine Verbesserung seiner ganzen, ihn oft durch den Mangel am Nöthigsten beengenden Lebenslage. Das, was er wünschte, gelang ihm jedoch weder mit

den Singspielen „Des Teufels Lustschloß“ und „Der Spiegelritter“, noch mit Theodor Körner's „Der vierjährige Posten“ und Goethe's „Claudine von Villa bella“, und ebenso ging es ihm mit seiner viel Anmuthiges enthaltenden Operette „Die Verschworenen“ und seinen Opern „Fierrabras“ und „Alfonso und Estrella“. Um so Vollendeteres und Unvergänglicheres schuf er in der zweiten Hälfte seines Lebens als Lyriker und es ist charakteristisch, daß er seinen 1823 componirten und 1824 publicirten berühmten Liedercyklus „Die schöne Müllerin“ gerade in der trüben Stimmung und unter dem moralischen Drucke schuf, die seine Nichterfolge als Operncomponist in seinem Gemüthe zurückgelassen. In den Jahren 1826 und 1827 beschenkte er die Welt mit den nicht minder unvergänglichen Liedercyklen des ersten und zweiten Theiles seiner „Winterreise“. Wieviel Herrliches auf lyrischem Gebiete noch außerdem der letzten Zeit seines Lebens angehört, zeigt uns überdies ein Theil seiner erst nach seinem Tode veröffentlichten nachgelassenen Lieder und Gesänge.

Wir haben oben erfahren, daß Schubert in der Liebe das Glück nicht gelächelt; leider war es doch ein unerreichbares, seine Sehnsucht nie erfüllendes Glück! Um so wohlthuendere Erfolge sollten ihm auf seinem Lebenswege durch eine, ihm von den verschiedensten Seiten entgegengetragene treue Freundschaft erblühen. Sein großes Talent und seine liebenswürdige, Jedermann gelten lassende Natur versammelte um ihn einen Kreis von jungen Männern, die den verschiedensten Lebensstellungen und Berufsarten angehörten und von denen mehrere später einen Namen errangen, der sie werth machte, Schuberts Freunde zu heißen. Wir nennen darunter die Maler Kupelwieser und Moriz von Schwind, den Dichter Mayrhofer, den Bildhauer Dietrich, den Sänger Vogl, den späteren bairischen Hofkapellmeister Franz Lachner, den späteren Custos der k. k. Gemäldegallerie Schnorr von Karolsfeld, einen Freiherrn von Feuchtersleben, sowie den nachmaligen österreichischen Feldmarschall Mayrhofer. Alle Genannten empfanden so deutlich, daß es hauptsächlich Schubert sei, der sie unter einander verbinde, daß sie ihren regelmäßigen Zusammenkünften den Namen „Schubertiaden“ gaben. Man fand sich jedoch nicht nur ein, um mit einander zu trinken und fröhlich zu sein, sondern ebensosehr, um sich an neuen Skizzen, Entwürfen und Dichtungen von Mitgliedern des Kreises, namentlich aber an den jüngsten Compositionen des unerschöpflich productiven Schubert gemeinschaftlich zu erfreuen, welche letzteren der Sänger Vogl vorzutragen pflegte, der sich überhaupt die Aufgabe gestellt, den Namen unseres Tondichters auszubreiten, wenn leider damals auch nur erst mit mäßigem Erfolge. Hier erscholl unserem so früh dem Leben entrissenen jungen Meister auch der rührende Nachruf, aus dem wir nur die Worte citiren wollen: „Mit Malern, Poeten und solchem Pack hast gern Dich herumgeschlagen, wir trieben da viel Schabernack in unseren grünen Tagen. Da flogen die Tage, die Stunden so schnell, da stoben des Geistes Funken, da rauscht auch der schäumende Liederquell, den wir zuerst getrunken. ‚Wer reitet so spät durch Nacht und Wind‘! Es rauschen der Töne Wogen; bald ach! ist der Vater mit seinem Kind: dem Lied, zum Vater gezogen!“ —

Wir geben in der nebenstehenden Beilage, als einen weiteren Beleg für Schubert's schon in jungen Jahren von Enthusiasmus für das Schöne erglühende Natur, die facsimilirte erste Seite eines Tagebuchfragmentes wieder, welches unser Tondichter vom 13. bis einschließlich 16. Juni des Jahres 1816 auf's Papier warf. Die in

der von uns autographirten Seite ausgesprochene Begeisterung für Mozart ist ebenso beherzigenswerth, als es die daran sich knüpfenden weiteren Bemerkungen sind. Den gemüthvollen, guten und von weichen Stimmungen leicht ergriffenen Menschen und Musiker bezeichnen folgende am 14. Juni niedergeschriebenen weiteren Worte jenes Fragmentes: „Nach einigen Monaten machte ich wieder einmal einen Abendspaziergang. Etwas Angenehmeres wird es wohl schwerlich geben, als sich nach einem heißen Sommertage Abends im Grünen zu ergehen, wozu die Felder zwischen Währing und Döbling eigens geschaffen scheinen. Im zweifelhaften Dämmerschein, in Begleitung meines Bruders Carl ward mir so wohl um's Herz. Wie schön, dacht' ich und rief ich und blieb ergötzt stehen. Die Nähe des Gottesackers erinnerte uns an unsere gute Mutter. So kamen wir unter traurig traulichen Gesprächen auf den Punkt, wo sich die Döblinger Straße theilt. Und wie aus himmlischer Heimath hörte ich von einer haltenden Chaise herab eine bekannte Stimme. Ich schaute auf und es war Herr Weinmüller, welcher eben ausstieg und sich in seinem herzlichen, biederen Tone empfahl. Gleich wandte sich unser Gespräch auf die äußere Herzlichkeit in Ton und Sprache der Menschen. Wie mancher bemüht sich, sein redliches Gemüth vergebens in ebenso herzlicher, biederer Sprache zu zeigen; wie mancher würde darum zum Gelächter der Menschen dienen. Man kann solches nicht als ein erstrebtes Gut, sondern nur als Naturgabe ansehen."*)

Schubert's Ruhm blieb bei seinen Lebzeiten im Allgemeinen so sehr auf die ihm nächsten und zu ihm in persönlichen Beziehungen stehenden Kreise beschränkt, daß sich nur hieraus die fast unglaublich erscheinende Thatsache mehrfach ihm widerfahrener Zurückweisungen jetzt berühmter Compositionen durch damalige Verleger erklärt. Die Gebrüder Schott schicken ihm seine Impromptüs, der Musikverleger Probst angebotene Lieder zurück. Hieraus wird auch ersichtlich, warum 1815 componirte Stücke wie der „Erlkönig" und „Gretchen am Spinnrad" erst 1821 erschienen. Die Frage, ob sämmtliche hinterlassene Lieder und Gesänge Schubert's, dieses größten, unangekränkeltesten und an verschiedenen Ausdrucksschattirungen reichsten Liedersängers aller Zeiten, schon an's Tageslicht getreten oder wieder aufgefunden worden sind, kann verneint werden. Bis jetzt beträgt die Zahl derselben 404, unter denen sich allein 100 von ihm componirte Dichtungen Goethe's befinden**). Wir unterscheiden darunter,

---

*) Ich verdanke dem Grafen Victor von Wimpffen, in dessen Besitz das oben excerpirte Tagebuchfragment aus den Händen seiner früheren Eigenthümer, des Stadtrath Ott-Usteri in Zürich und des Custos des k. k. Münz- und Antikencabinets Gustav Petter in Wien neuerdings überging, einen persönlichen Einblick in das geschilderte Autograph, das trotz seines geringen Umfanges und unscheinbaren Aeußeren ebensowohl durch die zum Theil beziehungsvollen allgemeinen Bemerkungen interessirt, in die sich dasselbe zuletzt verliert, als durch eine höchst merkwürdige und bis jetzt noch unaufgeklärte Stelle über einen großen „deutschen Künstler", dem fast allein die Bizarrerie zu verdanken sei, welche in der Tonkunst nunmehr herrsche und in Folge derer „das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Harlequino" verbunden und verwechselt werde.

**) Wir entnahmen die oben angegebene Zahl aller bisher bekannt gewordenen und für authentisch gelten könnenden Lieder Franz Schubert's dem Inhaltsverzeichniß der, von dem verdienten Schubertforscher Max Friedländer unter dem Titel „Schubert-Album"

nach ihrem mehr oder weniger verschiedenen Charakter, fünf Gruppen. Nämlich erstens die sich dem Volksliede nähernden Strophenlieder, zu denen beispielsweise Goethe's „Haideröslein" gehört oder auch solche Lieder zu zählen sind, die gleich Schiller's „Dithyrambe", Schlegel's „Lob der Thränen" und Uhland's „Die linden Lüfte sind erwacht" das Strophenlied in einer künstlerisch weit über das Volkslied hinausgehenden Gestalt darstellen. Die zweite Gruppe umfaßt uns das durchcomponirte Kunstlied, jedoch erst in dessen einfachster Gestalt, die dem Hauptsatz einen Mittelsatz entgegenstellt, welchem dann der Hauptsatz entweder in ursprünglicher Gestalt, oder variirt und erweitert abermals folgt. Die dritte Gattung zeigt uns das Kunstlied in seiner am reichsten organisirten Gestalt, in der es sich entweder der entwickelteren und die mannigfachsten Zwischensätze zulassenden Rondoform nähert oder den Stil der à la Beethoven frei und genial behandelten Variationenform annimmt. Hierhin gehören uns Lieder wie das Goethe'sche „Ach um deine feuchten Schwingen", verschiedene Müllerlieder, Lieder aus der „Winterreise" oder aus dem „Fräulein vom See", sowie in einer, fast schon über die Grenzen eines Gesanges und der Leistungsfähigkeit des Sängers hinauswachsenden Weise, das immerhin herrliche Lied „Waldesnacht". Die vierte Gruppe bilden uns Schubert's Balladen, sowie solche Compositionen von ihm, die sich dem Balladencharakter mehr oder weniger nähern. Schubert besitzt (soweit nicht von der Volksballade die Rede ist) auf diesem Gebiet eigentlich nur einen Vorgänger, den von 1760 bis 1802 lebenden Odenwälder Componisten J. R. Zumsteeg nämlich, dem man jedoch höchstens das Auffinden der Form der Ballade zum Verdienste anrechnen kann, während ihm der eigentliche Ton und Ausdruck dieser Gattung von Gesängen selbst bei seinen zu ihrer Zeit bekanntesten Balladen, z. B. im „Ritter Toggenburg" und in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" versagt blieb. Den rechten Balladenton traf, außer Schubert selber, zuerst dessen ihn überlebender Zeitgenosse Karl Löwe (1796 bis 1869), dessen weit zahlreichere Balladen, darunter besonders der köstliche „Heinrich der Vogler", „Erlkönig", „Archibald Douglas", „Wittekind", „Was singet und klinget die Straße herauf?" „Herr Oluf", „Goldschmieds Töchterlein", „Edward", „Der Wirthin Töchterlein", wenn auch meist in etwas knapperer oder geschlossenerer Form und mitunter ausdrücklicher den Volkston anschlagend, als diejenigen von Schubert,

---

bei Peters in Leipzig herausgegebenen kritischen Schubertausgabe. Das dem bereits 1884 erschienenen ersten Bande beigegebene Supplementheft, mit den darin enthaltenen Varianten und seinem Revisionsbericht, that uns dar, daß der Herausgeber die rühmliche Aufgabe, die er sich gestellt: die ursprünglichen Lesarten der Schubert'schen Lieder, durch Vergleiche derselben mit deren noch existirenden Handschriften und ältesten Ausgaben wiederherzustellen — zu erreichen im Begriffe steht. Herr Friedländer theilte uns überdies die ihm gelungene Auffindung einer Reihe bisher unbekannt gewesener Schubert'scher Lieder mit, von denen seitdem (Ende 1885) die beiden ersten Hefte erschienen und der oben von uns angegebenen Gesammtsumme der Lieder Schubert's bereits zugezählt worden sind. Da nun aber gerade von Schubert, der manches Lied, freigiebig und sorglos wie er war, ohne eine Abschrift davon zurückzubehalten an Freunde verschenkte, auch fernerhin noch viel bisher Verborgenes an den Tag kommen kann, so bitten wir unsere Leser, die Angabe der Höhe der oben mitgetheilten Summe aller für eine Singstimme componirter Franz Schubert'scher Lieder selbst heute noch als eine nur vorläufige ansehen zu wollen.

sich doch auch von einem künstlerischen Standpunkte aus vor einem Vergleich mit den Balladen unseres Wiener Meisters nicht zu scheuen brauchen*). Von Schubert sind auf diesem und einem angrenzenden Felde außer dem „Erlkönig“ ganz besonders „Der König von Thule“, „Der Zwerg“, „Die junge Nonne“, „Gruppe aus dem Tartarus“, „Der Wanderer“, „Gretchen am Spinnrade“, „Kreuzzug“, „Kolma's Klage“ und das Heine'sche Lied „Das Meer erglänzte weit hinaus“ hervorzuheben. Eine fünfte Gruppe Schubert'scher Gesänge zeigt entweder eine von Wort zu Wort fortcomponirte recitativische Form, oder nähert sich der gesungenen Rhapsodie. Wir zählen hierhin Gesangsstücke wie „Orest auf Tauris“, „Der entsühnte Orest“, „Freiwilliges Versinken“, „Der Doppelgänger“, „Grenzen der Menschheit“ und vieles andere Aehnliche.

Fig. 263. Karl Löwe.

Die Bitte um Aufführung der C dur-Sinfonie, die der nebenstehende autographirte Brief unseres Meisters ausspricht, ward von dem Ausschuß des Wiener Musik-Vereins, an den sie gerichtet war, abschlägig beschieden, da man dies köstliche Werk „zu schwer und zu lang“ fand und deshalb zurücklegte. So blieb die Sinfonie der Welt noch lange so gut wie unbekannt. Erst als Robert Schumann dieselbe in Wien gleichsam wieder aufgefunden und Mendelssohn übergeben hatte, der sie am 22. März 1839 in einem Leipziger Gewandhausconcerte zu Gehör brachte, erhielt sie den ihr gebührenden Platz im Repertoire aller classischen Orchester.

Im September des Jahres 1828 zeigten sich beunruhigende Symptome in Schubert's Gesundheitszustand, von denen er sich nur auf eine kurze Zeit wieder erholte. Schon am 11. November warf ein Fieber den jungen Meister abermals darnieder,

*) Löwe schrieb auch eine Reihe von Oratorien, unter denen „Die eherne Schlange“, „Die Siebenschläfer“ und „Die Erweckung des Lazarus“ die bekanntesten geworden. Sie halten jedoch weder in Bezug auf seinen Beruf für diese Gattung, noch hinsichtlich des darin entwickelten Talentes den Vergleich mit seinen Balladen aus.

um ihn am 19. desselben Monats seinen Freunden, Verwandten und der Welt für immer zu entreißen. In seinen Fieberfantasien, die ihn auf den Kirchhof versetzten, hatte er zu seinem Bruder gesagt: „Hier liegt Beethoven nicht.“ Da man seine glühende Verehrung für den von ihm genannten und ihm nur ein Jahr im Tode vorangegangenen Meister kannte, so hielt man jenes mehrfache Zurückkommen des Sterbenden auf den ihm theueren Namen für den Ausdruck seines Wunsches, neben Beethoven zu ruhen und begrub ihn darum in dessen Nähe auf dem Ortsfriedhof zu Währing. — Zu den ähnlichsten Nachbildungen des Kopfes unseres Meisters gehört, außer dem von Passini gestochenen Rüder'schen Bilde, eine Originalzeichnung nach einem alten Porträt von Kniehuber. Auch an einem plastischen Monumente fehlt es Schubert nicht; der Wiener Männergesangverein setzte unserem Tondichter ein Denkmal in den reizenden Anlagen des Wiener Stadtparks, das am 15. Mai 1872 feierlich enthüllt ward.

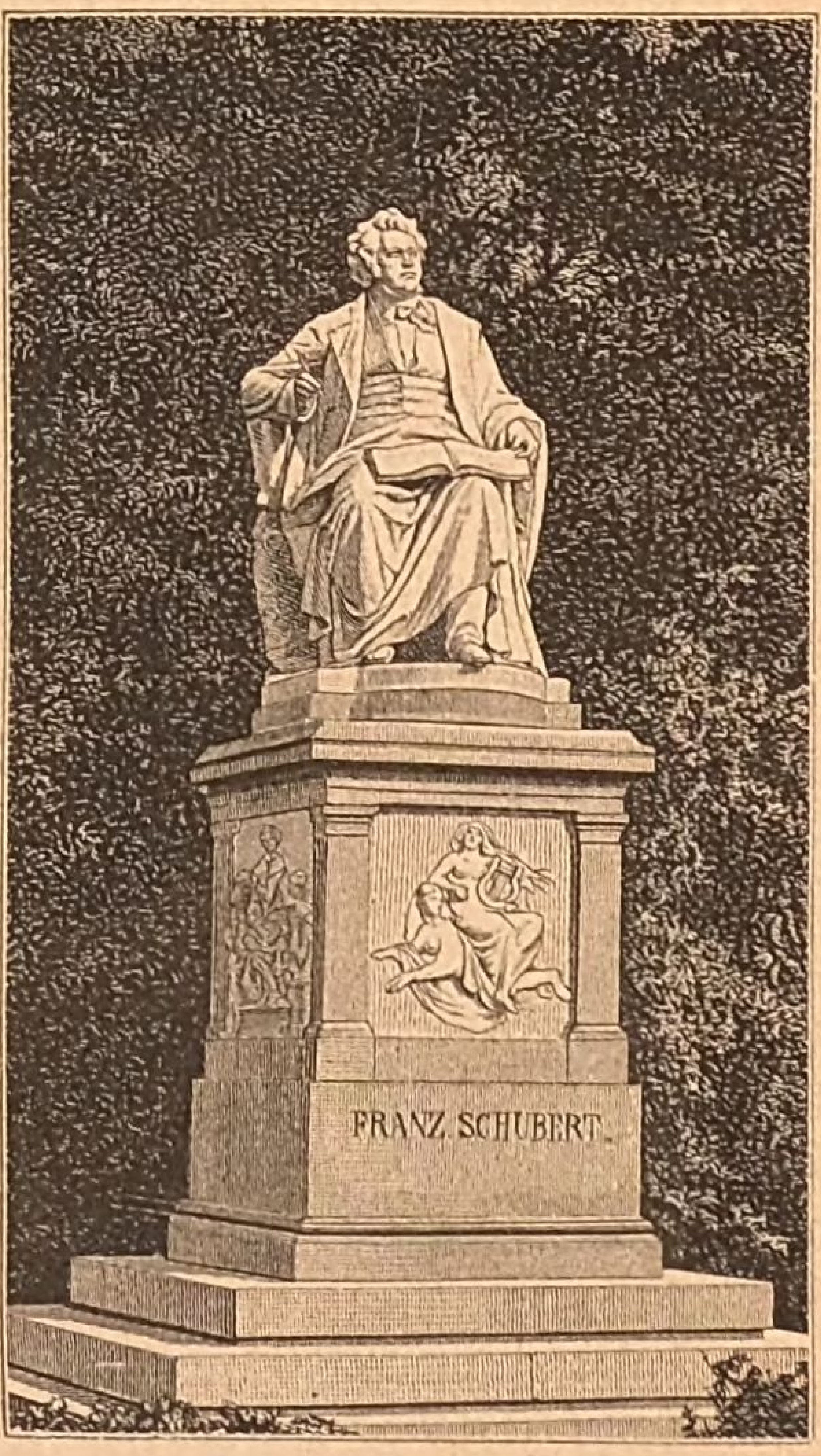


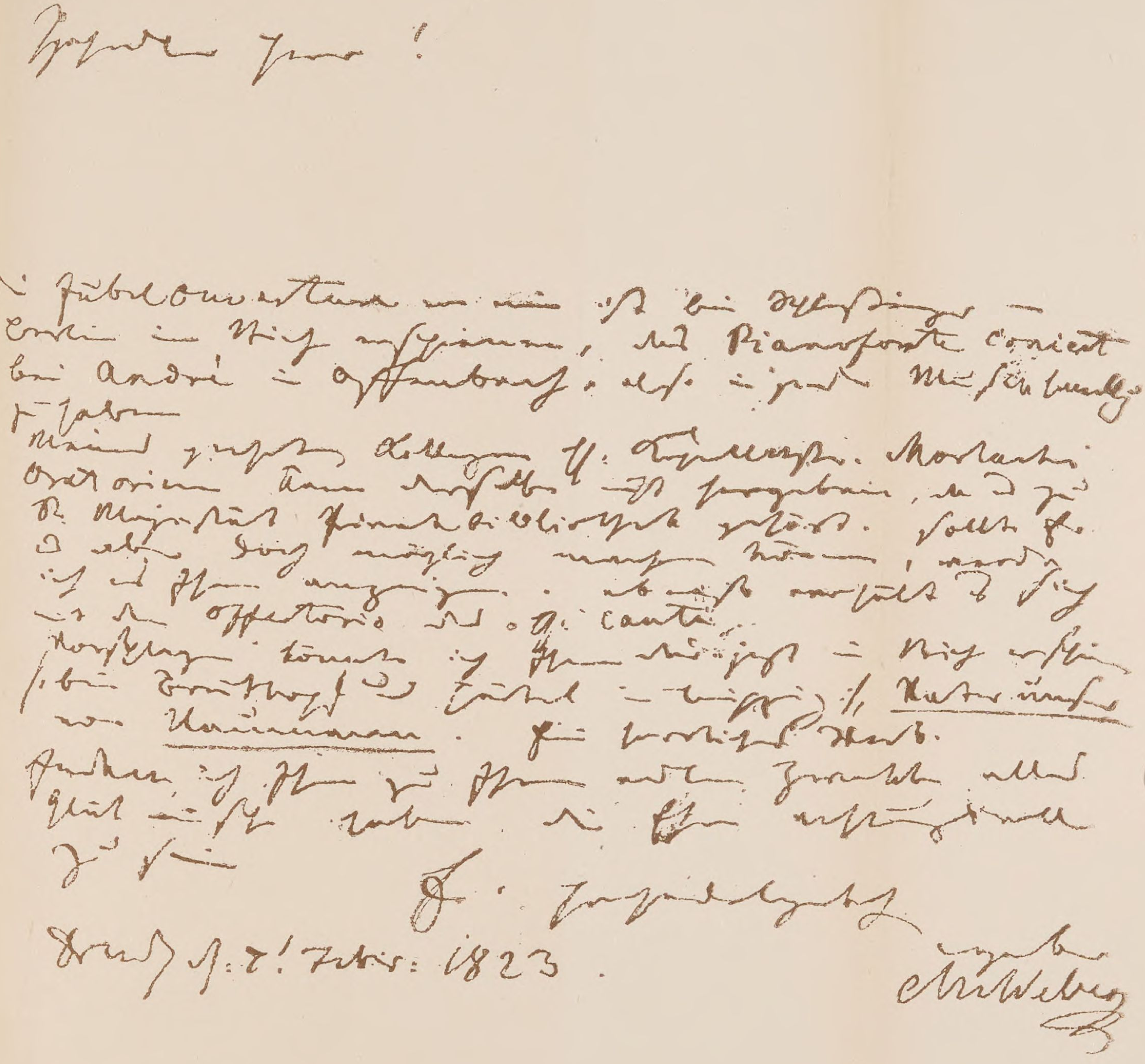
Fig. 264. Schubert-Denkmal im Wiener Stadtpark.

Ehe wir mit Franz Schubert von dem bis dahin in der Musik dominirenden Wien und dem deutschen Süden für längere Zeit scheiden, da schon in Schubert's Tagen die schöpferische musikalische Productivität (wie dies die Namen Weber, Marschner, Meyerbeer, Spohr, sowie später Mendelssohn, Schumann, Wagner und Brahms darthun) von Süd- nach Nord-Deutschland überging, haben wir noch des bedeutendsten, während des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts hervortretenden Musikhistorikers zu gedenken. Wir begrüßen denselben in Raphael Georg Kiesewetter, geb. 1773 zu Holleschau in Mähren, gest. 1850 als k. k. Hofkriegsrath zu Baden bei Wien. Derselbe begründete sich, obwohl er ein beschäftigter Beamter war, durch seine ebenso gelehrten als geistvoll geschriebenen musikhistorischen Arbeiten einen dauernden Namen in der Tonkunst. Als seine vorzüglichsten Schriften auf diesem Felde nennen wir: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“, ein Werk, das 1826 von der niederländischen Akademie mit einem Preis gekrönt ward, sowie, als noch hervorragender, seine 1834 erschienene treffliche „Geschichte der europäisch abendländischen oder unserer heutigen Musik“, welche 1846 eine 2. Auflage erlebte*).

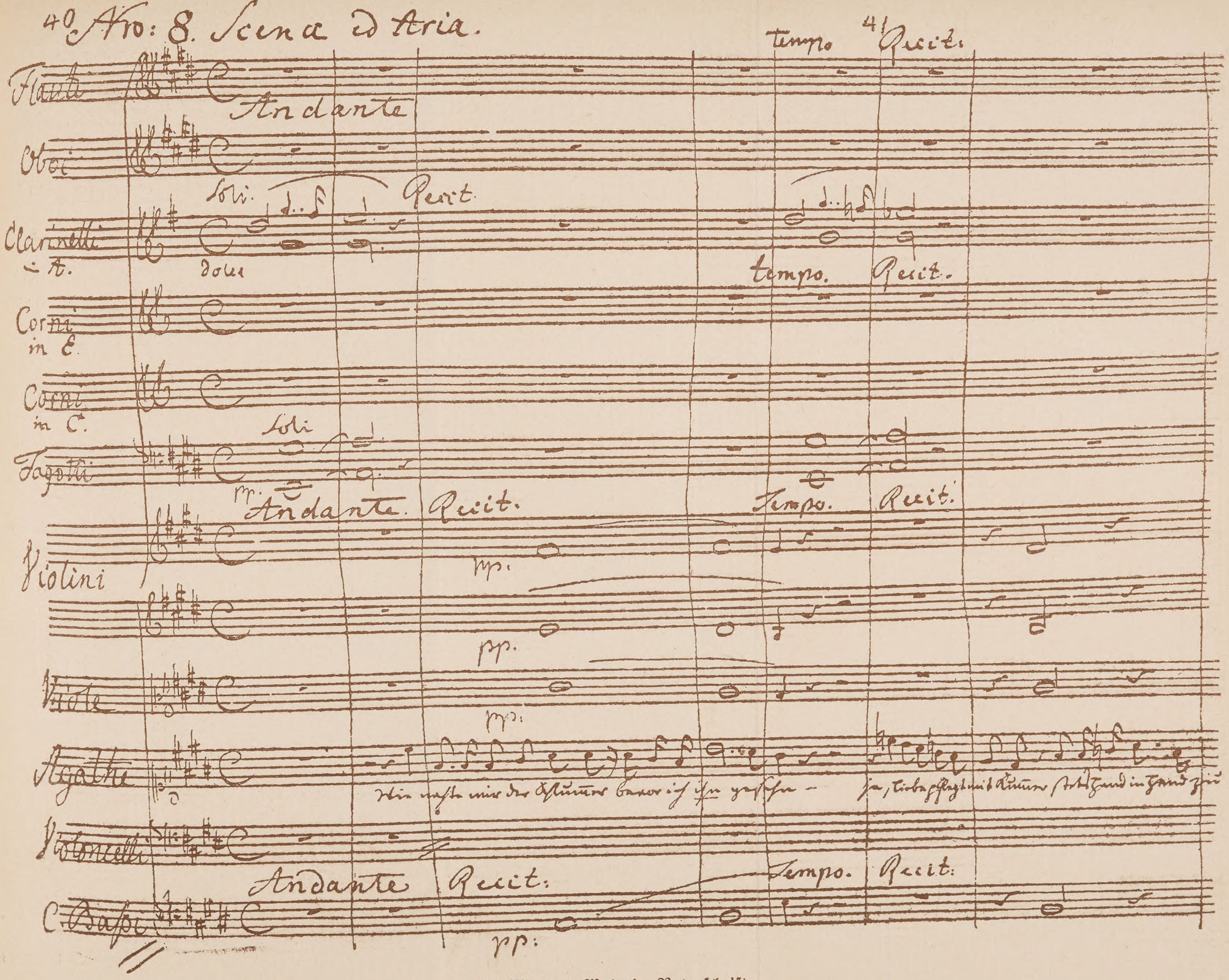
*) Daneben sind noch zu nennen und von gleichem geschichtlichen und wissenschaftlichem Werthe: „Guido von Arezzo“ (1840); „Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik“ (1838); „Gallerie alter Contrapunktisten“ (1847) und „Ueber die Octave des Pythagoras“ (1848).

Carl Maria von Weber

geb. 18. December 1786 zu Eutin, gest. 5. Juni 1826 zu London.

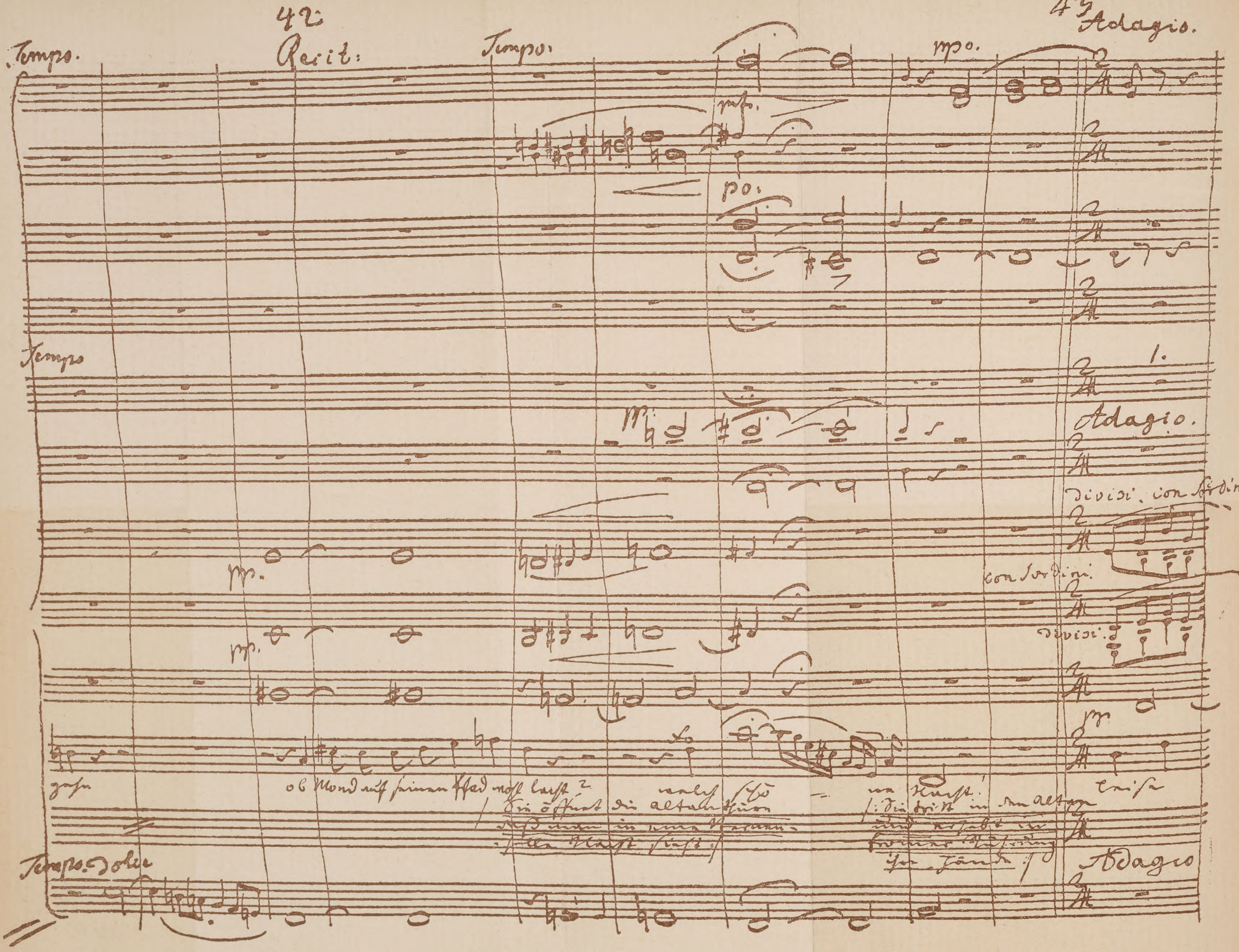


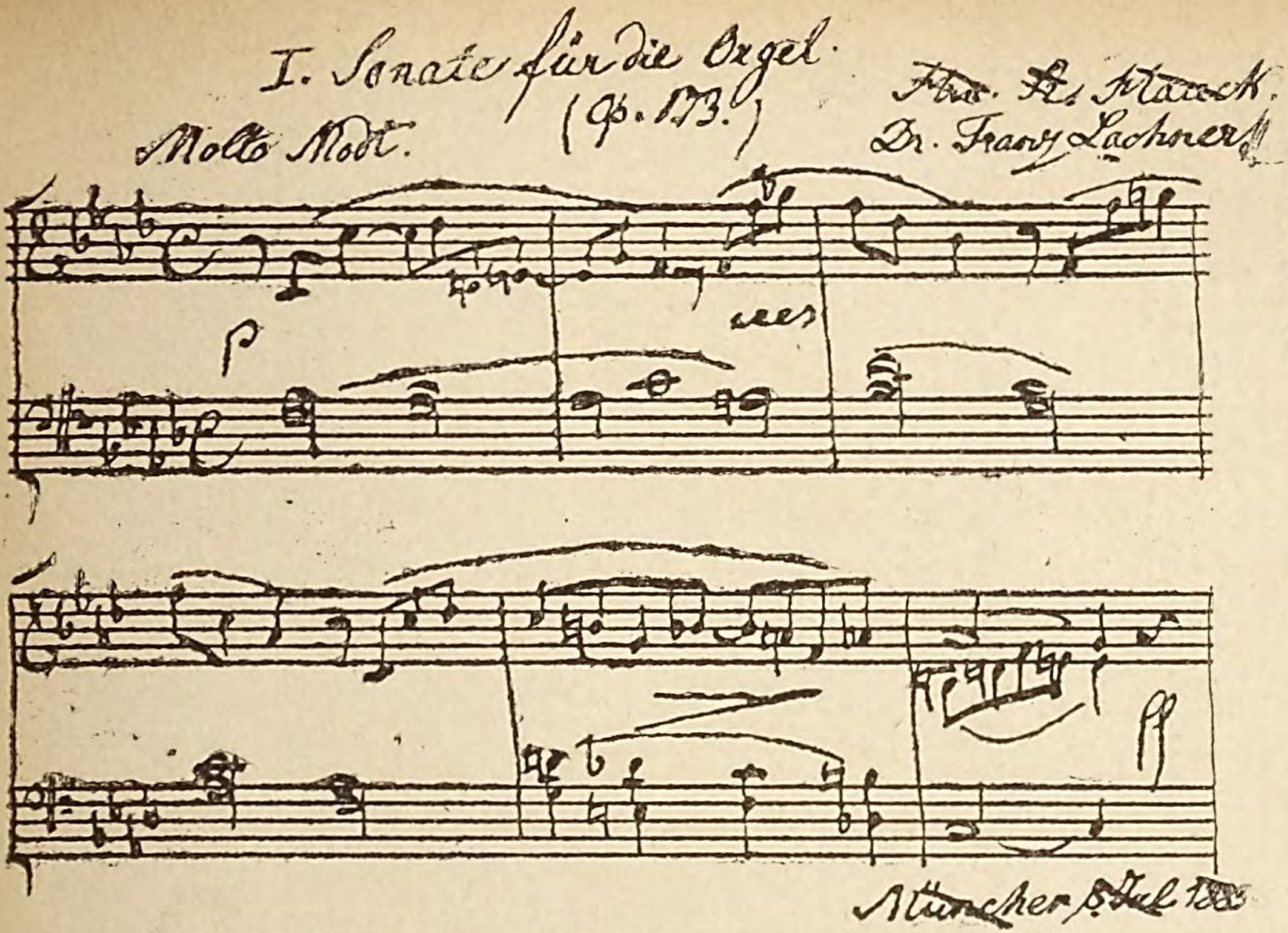
Ein Brief von Karl Maria von Weber. Aus der Autographensammlung von Hermann Scholtz in Dresden.



C. M. von Weber's Notenschrift.

Aus der Original-Handschrift des „Freischütz“. Im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin.


42
Recit.
Tempo.
43
Adagio.
Tempo
Adagio.
Divisi. con Sordini
con Sordini.
Divisi.
Tempo. Dolce
Adagio



Notenschrift Dr Franz Lachner's.

Auch eines zeitgenössischen Tondichters Schubert's haben wir hier noch zu gedenken. Derselbe begegnet uns in seinem, schon an den „Schubertiaden“ Theil genommen habenden Freunde, dem ehrwürdigen Franz Lachner, geb. 1803 zu Rain am Lech. Unter seinen fast 200 Werken haben ihm besonders seine große Oper „Catharina Cornaro“, seine D moll-Sinfonie, einige seiner lateinischen Kirchencompositionen (Lachner gehört zu den bedeutendsten Contrapunktisten Süddeutschlands), manche seiner Kammermusiken, darunter besonders ein Nonett für Blasinstrumente, sowie mehrere, noch durch den anregenden Verkehr mit Schubert entstandene Lieder einen weit verbreiteten Namen gemacht und enthalten viel Bedeutendes und Schönes. Classisch in der Form, fehlt doch Lachner gelegentlich nicht ein leiser Anhauch von Romantik. Dies ist namentlich in den, seinem Alter angehörenden Orchestersuiten der Fall, auf die wir noch im Capitel „Gegenwart“ zurückkommen. Der Meister ward 1836 Hofkapellmeister in München, woselbst er 1852 zum königl. bairischen Generalmusikdirector ernannt ward und 1872, nach seiner Pensionirung, den Doctor honoris causa von der Universität München erhielt. — Wir gedenken hier, im Anschluß an den älteren Bruder, auch der beiden jüngeren Brüder desselben, die sich einen, wenn auch nicht so hervorragenden, so doch höchst ehrenvollen Namen in der Tonkunst erwarben. Ignaz, geb. 1807, der 1842 zweiter königl. Kapellmeister neben seinem Bruder in München, sowie 1858 Hofkapellmeister in Stockholm war und 1875 als Theaterkapellmeister in Frankfurt a. M. pensionirt wurde, schrieb ebenfalls mehrere Opern, die Weber'sche Einflüsse verrathen, und Vincenz, der jüngste der Brüder, geb. 1811, von 1836 bis 1873 Hofkapellmeister in Mannheim, dessen Orchesterouvertüren zu „Turandot“ und „Demetrius“ ebenso wie manche seiner Männerquartette noch heute gern gehört werden, ward schon als Jüngling mit einer Ouvertüre und einem Clavierquartett bei einer Preisbewerbung gekrönt. Welch einer, im besten Sinne echten Musikantenfamilie die drei Brüder angehören, ist auch daraus ersichtlich, daß ihre beiden Schwestern Thekla und Christiane durch eine Reihe von Jahren Organistenposten in Augsburg und Rain in Baiern verwalteten.

Hat sich Franz Lachner, der ein Mitlebender Weber's und Freund Schubert's gewesen, durch das, was er im Verlaufe seines langen Lebens geleistet, einer solchen Genossenschaft werth gezeigt, so können wir dagegen an der Mittelmäßigkeit oder Unbedeutendheit mancher anderen Componisten, die neben den Dioskuren der musikalischen Altromantik lebten, erkennen, wieviel Talent dazu gehörte, um unter soviel Nüchternheit und musikalisch Conventionellem den hohen und vom Pulsschlag warmen inneren Lebens durchdrungenen romantischen Ton anzuschlagen, durch den Weber und Schubert die eigentlichen, wenn auch noch unbewußten Begründer einer selbstständigen romantischen Schule in der Tonkunst geworden sind. Brachte es doch der 1831 gestorbene Ferd. Kauer mit seiner Oper „Das Donauweibchen“ noch zu Weber's Zeit, und obwohl Mozart der Romantik die Bühne schon durch seinen „Don Juan“ erobert hatte, zu den ungeheuersten Erfolgen. Und doch war dies Werk noch das verhältnißmäßig beste unter so viel ähnlichen Machwerken, deren Tonsetzer damals romantischen Stoffen den hausbackensten musikalischen Ausdruck abzugewinnen wußten. Nicht viel besser verhielten sich die damaligen Liedercomponisten zu Schubert, unter denen selbst ein Zelter und Reichardt sich nur ausnahms-

weise (Zelter etwa in dem Liede „Um Mitternacht“ und in der Ballade „Der Gott und die Bajadere“, Reichardt in Liedern wie „Im Felde schleich' ich still und wild“) über den gewöhnlichen Durchschnitt zu erheben vermochten.

Wenn wir von den Präludien und Fugen des wohltemperirten Claviers und den Beethoven'schen Sonaten behaupteten, daß unter den hundertfältigen Stimmungen des menschlichen Gemüthes kaum eine existire, welcher Bach und Beethoven darin nicht Ausdruck geliehen, so gilt dasselbe von Schubert's Liedern. Will man sich hiervon überzeugen, so vergleiche man beispielsweise nur Lieder mit einander, wie: „Der Lindenbaum“, „Die Krähe“, „Wohin“, „Der Tod und das Mädchen“, „Die Forelle“, „Der Wanderer“, „Die Post“, „Das Fischermädchen“, „Der Doppelgänger“, „Ave Maria“, „Horch, horch die Lerch' im Aether blau“, „Die Stadt“, „Ungeduld“, „Danksagung an den Bach“, „Aufenthalt“, „Lob der Thränen“, „Mein“ u. s. w. Bei solchem überschwänglichen Reichthum lyrischen Ausdrucks begegnen wir demungeachtet nirgend einer falschen Sentimentalität oder dem Gesuchten und Prätentiösen. Das Naive, das uns darum so tief rührt, weil es von seinem Reiz nichts weiß, die Anspruchslosigkeit, die uns, der Bescheidenheit der Natur vergleichbar, in Goethe's Liedern entzückt, blüht auch in den Liedern Schubert's. Man vergleiche nur so manches gequälte und quälende Lied einer nicht romantischen, sondern mit dem eigenen Selbst coquettirenden Hyper-Romantik mit den Liedern Franz Schubert's und man wird fühlen, daß uns dort eine nur aus Reflexion hervorgegangene und von Weltschmerz angekränkelte Empfindung oder eine, allem wahren Ausdruck entfremdete Halbbildung berührt, während uns aus den Liedern Schubert's gleichsam die Natur selber ansingt. Schubert's Lieder, diese Juwelen reinsten Wassers im Diadem der Muse der deutschen Tonkunst, werden darum auch, so lange deutsche Freude am Walten der Natur, deutsches Gemüth und deutsches Lieben, Sehnen, Leiden, Trauern und Hoffen nicht aussterben, unvergänglich unter uns fortleben und Sänger und Hörer mit dem reinen Himmelsodem anwehen, dessen wir in der Kunst ebensosehr bedürfen wie im Leben.

Siebenundzwanzigstes Capitel.

Ludwig Spohr und Meyerbeer.

Die Männer, welche als das zweite Tondichterpaar der Epoche der großen deutschen Talente vor uns dastehen, die Meister Spohr und Meyerbeer, zeigen sich nach gewissen Seiten hin ebenso verschieden von einander, sowie wiederum in anderen Punkten in gleicher Weise eng mit einander verbunden, als dies vor ihnen die Meister C. M. v. Weber und Franz Schubert gethan. Was nun vorerst die, Spohr und Meyerbeer verbindenden Elemente anbetrifft, so zeigen beide, gleich den Meistern dieser Epoche überhaupt, zunächst das allen gemeinsame Kennzeichen, einer, bei der künstlerischen Persönlichkeit, um die es sich in jedem einzelnen Falle handelt, anknüpfenden besonderen musikalischen Manier, und zwar einer noch weit subjectiver entwickelten und noch viel entschiedener individualisirten Manier,

als es die in ihrem Kern gesunde und unbewußte Manier war, durch welche sich Weber und Schubert auszeichneten. Beruhte diese im Wesentlichsten auf diatonischen Tonfolgen, die sich ebensowohl aus den verschiedenen Stufen von Tonica- und Dominant-Dreiklängen, als aus denen der Scala und mit Vorliebe gebrauchten besonderen Intervallenschritten zusammensetzten, so kennzeichnet sich dagegen die persönliche künstlerische Manier Spohr's und Meyerbeer's durch chromatische Tonfolgen und manifestirt sich daher bei ihnen in Ausschnitten aus der chromatischen Scala, durch auf dem Boden der Chromatik sich entwickelnde Sequenzen oder durch den die kleine Secundenfortschreitung festhaltenden Triller und Vorschlag, die man darum auch als die chromatische Form beider bezeichnen könnte*). — Spohr und Meyerbeer verbindet ferner, und zwar ebensowohl unter einander, als mit den Meistern der Epoche der großen deutschen Talente überhaupt, das besondere, noch viel zu wenig beachtete und gerade in der persönlichen Manier eines Meisters wurzelnde Kennzeichen außerordentlicher Begabung, daß jeder von ihnen seinen eigenen, nur einmal in dieser eigenthümlichen Form in der Tonwelt existirenden Charakterkopf besitzt. Daher kommt es, daß jeder Musiker, ja selbst jeder gebildete Dilettant, nach nur zwei bis drei gehörten Tacten eines der beiden in diesem Capitel behandelten Meister, (wie dies übrigens in gleicher Weise bei Weber, Wagner, Schumann und Mendelssohn der Fall ist) ausrufen wird: „Das kann nur von Spohr" — „Das kann nur von Meyerbeer sein!" Selbst viele sehr tüchtige und bedeutende Tondichter, denen wir schöne und der Ausführung würdige Werke verdanken, gelangten nicht bis zu diesem entscheidenden Punkte, da sie ihre künstlerische Persönlichkeit nicht bis zu dem Grade aus ihrem eigenen Selbste hervorzubilden vermochten, daß wir in ihren Werken eine bis dahin unbekannt gebliebene Manifestation eines für sich stehenden, besonders gearteten Geistes in der Tonkunst erkennen müssen**). — Auch die Verhältnisse endlich, unter denen Spohr und Meyerbeer aufwuchsen, können einer gewissen Gleichartigkeit

*) Wer musikalische Manieren einzelner Meister in Notenbeispielen veranschaulicht kennen lernen will, den verweist der Autor auf die Darstellung solcher persönlicher musikalischer Eigenarten, wie er sie im 2. Halbbande seiner Tonkunst in der Culturgeschichte zwischen Seite 456 und 522 versuchte. Meyerbeer's musikalische Manier findet sich von Seite 480 bis 501 dargestellt. Spohr's Manier in gleicher Weise rein musikalisch zu verdeutlichen, behielt sich der Verfasser für eine andere Gelegenheit vor. Im Allgemeinen hofft er den Leser durch ein weiter unten folgendes Citat des trefflichen Riehl über dieselbe näher aufzuklären.

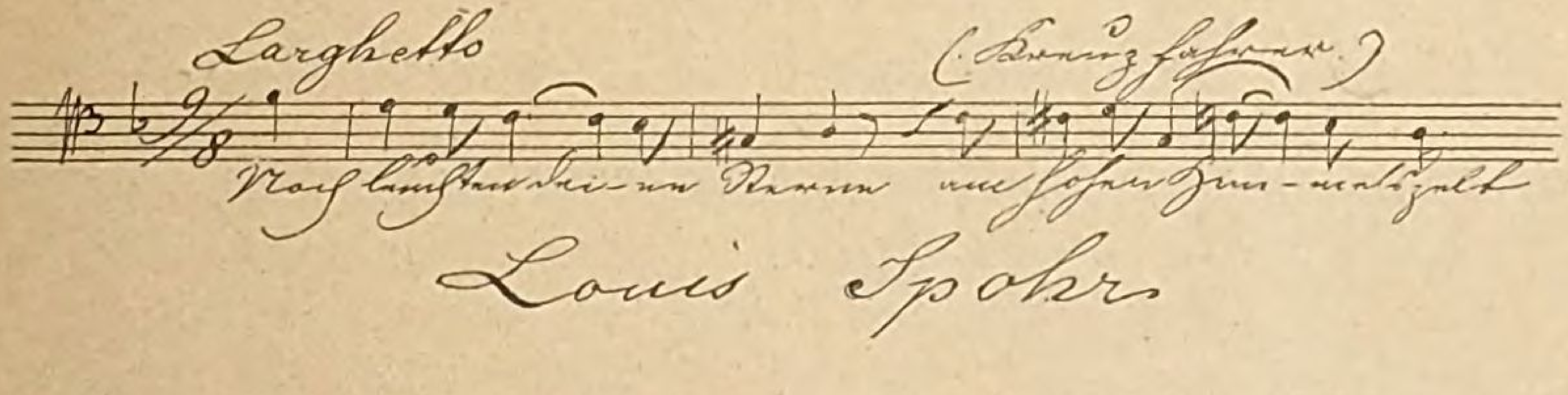
**) Einen durchaus persönlichen Typus besitzt zwar auch das Genie, derselbe ist aber weder so scharf prononcirt, noch so sehr in allen Fällen unverändert derselbe, daß er sich mit gleicher Spontanität in jedem einzelnen Werke sofort manifestirte oder dem Hörer kenntlich machte. Schon darum nicht, weil das Genie, bei dessen ihm angeborenen Universalität, nicht eine und dieselbe, allen seinen Schöpfungen in gleicher Art eigenthümliche Ausdrucksweise, sondern, wenn man will, seine in jedem Werke anders geartete Manier besitzt, deren Mannigfaltigkeit erst wieder durch den Stil eines solchen Meisters, der eben erst dessen großartige Objectivität einem jeden neuen Stoffe gegenüber ermöglicht, zu einem höheren Ganzen verknüpft wird. Darum ist jedes größere neue Werk im Wirken des Genies gewissermaaßen ein besonderes, dessen Selbst umgestaltendes Erlebniß, während die Manier des großen Talentes, sobald sie sich erst einmal festgestellt hat, gleichviel unter welcher neuen äußeren Drapirung oder Costümirung sie auch auftrete, im Wesentlichsten, d. h. in den sie bestimmenden Grundzügen, unverändert dieselbe bleibt.

halber den Momenten beigezählt werden, die beide verbinden. Es kommt hier namentlich in Betracht, daß unsere Tondichter nicht, wie so manche andere große Meister, aus dem ehrenfesten musikalischen Handwerkerstand herkamen, sondern schon durch ihre Geburt höheren und vielseitiger gebildeten Gesellschaftskreisen angehörten. So war Spohr's Vater Medicinalrath, und Meyerbeer's Bruder Wilhelm, der sich selbst eine Privatsternwarte erbaut, eng liirt mit dem Astronomen Mädler, dem er die Herausgabe seiner berühmten Mondkarten ermöglichte, während des Tondichters zweiter Bruder, Michael Beer, sich als begabter Dichter erwies.

Zahlreicher als die angeführten, die beiden Meister verbindenden Züge, zu denen auch noch der gehört, daß sie beide (Spohr durchaus, Meyerbeer in einzelnen seiner Schöpfungen) der älteren romantischen Tondichterschule Deutschlands angehören, sind die Fälle der sie trennenden oder gegensätzlich zu einander stellenden Momente ihres künstlerischen Schaffens. War Spohr, als deutscher Meister, zugleich exclusiv und subjectiv national, so erscheint dagegen Meyerbeer insofern als sein Gegenüber, als die am stärksten in ihm zu Tage tretende Seite (obwohl er den deutschen Meister im Besten, was er hervorgebracht, ebenfalls nicht verleugnet) seine musikalisch kosmopolitische ist. Spohr ist der absolute Beherrscher aller, durch die drei großen Sinfoniker der Genie-Epoche auf ihre Nachfolger vererbten Kunstformen. Meyerbeer ist nur selten im Stande, eine der größeren, namentlich der instrumentalen Kunstformen, in gleicher Weise zu entwickeln und durchzubilden. Während daher Spohr organisch gliedert und jeden Theil aus dem Ganzen hervorgehen läßt, setzt Meyerbeer in mehr als einem Falle seinen Tonsatz, wenn auch mit französischem Esprit, musivisch oder mosaikartig zusammen. Spohr ist, wie sein Vorgänger Weber, neben dem Musiker zugleich auch Schriftsteller; Meyerbeer, obwohl ein hochgebildeter Mann und, wie sich der Autor erinnert, in seltenem Grade der Rede mächtig, hat sich doch nie mit einer anderen, als der Notenfeder hervorgethan. Sowohl Spohr wie Meyerbeer waren musikalische Dramatiker; Meyerbeer aber war, wenn wir von einer geringen Anzahl anderer Arbeiten absehen, ausschließlich Operncomponist, während die Oper bei Spohr nur eine Seite seines in allen Gattungen der Tonkunst ziemlich gleichartig entwickelten Talentes darstellt. Beide Meister begründeten ihren weiteren Namen zuerst durch ein Werk, das romantischen Stimmungskreisen angehörte: Spohr durch Faust, Meyerbeer durch Robert den Teufel; während aber Spohr auch in seinen ferneren dramatischen Stoffen der romantischen Schule treu blieb, ward Meyerbeer durch seine späteren Werke ein Mitbegründer der sogenannten großen französischen Oper und des, von Spontini, Auber, Rossini (im Tell) und ihm eingeführten realistisch-historischen Stils in dieselbe. Auf diese Weise schlug auch Meyerbeer eine Brücke zwischen seinem eigenen Vaterlande und der französischen Schule, während eine der stärksten Seiten Spohr's gerade in seiner Beschränkung auf die Stimmungswelt der ihn umgebenden nächsten Kreise zu suchen ist. Denn er steht nicht, wie Weber, als der Ausdruck nationalen Deutschthums in dessen Totalität, sondern (namentlich auch im Ausdruck seiner, auf einen enger begrenzten Stimmungskreis beschränkten Tonsprache) gleichsam nur als ein Meister des zwar schon nordisch verstandesklaren, aber doch noch durch einen sentimental-elegischen Zug mit dem süddeutschen Gemüthsleben verbundenen Mitteldeutschlands da. Aus diesen Gründen ward Meyerbeer in Frankreich ebenso populär

wie in Deutschland, während die Franzosen, die endlich doch auch Weber zu verstehen und zu bewundern begannen, Spohr weder bei dessen Lebzeiten, noch nach seinem Tode Geschmack abzugewinnen vermochten. Spohr ist vorwaltend sentimental und elegisch, Meyerbeer vorwaltend realistisch und geistreich; eine Naivität dagegen, wie sie noch Weber und Schubert besessen, fehlt beiden Meistern. An deren Stelle tritt bei ihnen vielfach ein bewußtes und absichtliches Wirken und eine Würze, sowie bei Meyerbeer zuweilen selbst Raffinirtheit des Ausdrucks, die, obwohl sie in der schärfer prononcirten Manier beider ihren Grund hat, doch auch wiederum Momente

Fig. 265.



einer schlichter sich aussprechenden Empfindungsweise, sowie einer großen, edelen und dem Hörer sich mittheilenden Ergriffenheit nicht ausschließt. Spohr ist der geschultere Musiker, Meyerbeer der größere Colorist, der sich als solcher auch um unsere moderne Instrumentirung wahre Verdienste erworben. Spohr ist im Ganzen stilvoller und einheitlicher in der Stimmung, Meyerbeer piquanter und mannigfaltiger.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen zu einer näheren Besprechung beider Meister im Einzelnen über. — **Ludwig Spohr**, der Sohn eines in Braunschweig practicirenden angesehenen Arztes, ward daselbst am 5. April 1784 geboren. Seine Mutter, eine deutsche Predigerstochter, war eine tüchtige Clavier=

spielerin, sowie selbst nicht ohne Schule im Gesang, und auch sein Vater, der in seinen Erholungsstunden die Flöte blies, förderte in dem Kleinen die diesem ohnehin angeborene Vorliebe für Musik. Jedoch erst Dufour, ein französischer Emigrant, der gut Geige und Cello spielte und sich zwischen 1790 und 1791 in Seesen niedergelassen, wohin Spohr's Vater unterdessen versetzt worden, machte des Kindes Eltern eingehender auf dessen ganz ungewöhnliche musikalische Begabung aufmerksam. Der Knabe wurde nunmehr nach Braunschweig zurückgeschickt, wo er Unterricht in der Composition bei dem Organisten Hartung und auf der Geige bei Maucourt, dem Concertmeister der dortigen herzoglichen Kapelle, erhielt. Seine Fortschritte auf dem letztgenannten Instrumente waren so ungewöhnliche, daß er sich bereits mit 15 Jahren in einem selbstcomponirten Concerte vor dem Herzog hören lassen durfte und dieser ihn, in Folge hiervon, zum Kammermusikus ernannte und mit festem Gehalt in seinem Orchester anstellte. Doch erst der treffliche Geiger Franz Eck, der den talentvollen Jüngling als seinen Schüler mit nach Petersburg nahm, ward entscheidend für die Wendung auf gediegenstes Virtuosenthum, die die Künstlerlaufbahn des jungen Spohr zunächst nahm. Derselbe trat 1804 seine erste Kunstreise als Geiger über Leipzig, Dresden und Berlin an, wobei er sich nicht nur als Virtuos, sondern auch schon als Componist der glänzendsten Aufnahme erfreute. Die Leipziger musikalische Zeitung vom gleichen Jahre nennt ihn damals schon „einen der vorzüglichsten lebenden Violinspieler" und macht bereits mit vorschauendem Geiste, (indem sie sowohl auf die von ihm zu Gehör gebrachten Geigenconcerte eigener Composition in Dmoll und Emoll als auf seinen Vortrag derselben eingeht) auf diejenigen Seiten der Künstlernatur des jungen Mannes aufmerksam, welche auch für den gereiften Meister die bezeichnendsten blieben. So heißt es unter Anderem: Seine Concerte gehören sowohl in Beziehung „auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Absicht auf Strenge und Gründlichkeit zu den schönsten vorhandenen" — — „Seine Individualität neigt zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden" — — „Die Seele aber, die er seinem Spiele einhaucht, der Flug seiner Fantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit seines Gefühls und sein feiner Geschmack" machen ihn auch als Vortragenden „zum wahren Künstler."

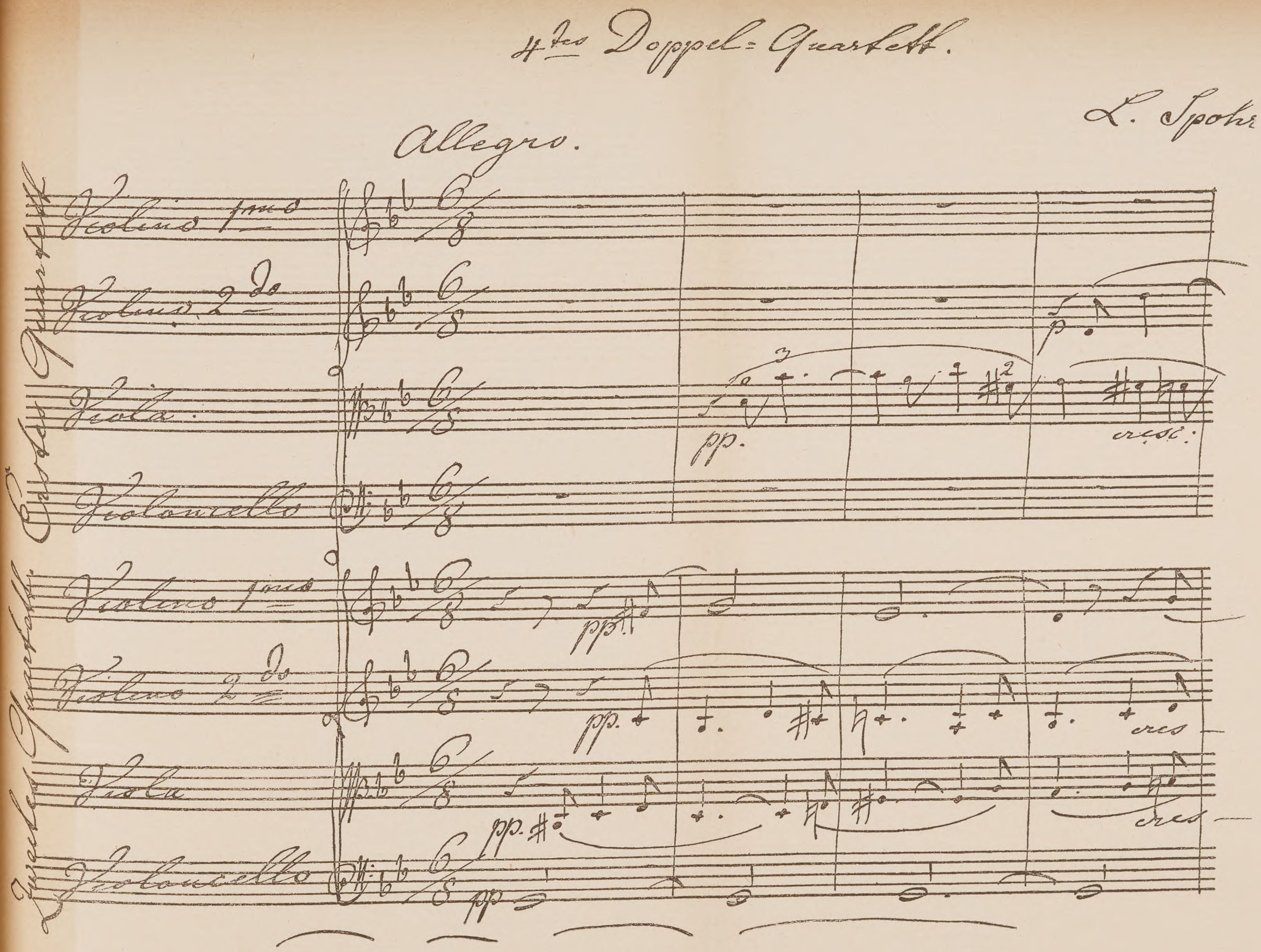
Wir können nicht umhin, hier angelangt, uns zu fragen, worin der eigentliche Grund dafür zu suchen sei, daß, mit dem Eintritt der Epoche der großen deutschen Talente, sowie mit dem Auftreten der ihnen sich anschließenden Meister anderer Nationen, einerseits eine Entwicklung bedeutender Componisten aus dem Virtuosenthum, andererseits ein Liebäugeln der Tondichter mit dem musikalischen Schriftstellerthum begonnen und sich seitdem so sehr verbreitet hat, daß beides fast zur Regel geworden. Zwar begegneten wir, wie man sich erinnern wird, dem mit dem Virtuosenthum in einer Person verbundenen Tonsetzer auch schon in früheren Epochen der Musikgeschichte. Die größten Componisten der altvenezianischen Tonschule: die beiden Gabrieli, ein Merulo und, im indirecten Anschluß an diese, der an St. Peter wirkende gewaltige Frescobaldi, waren zugleich die bedeutendsten Organisten ihrer Zeit. Auch die großen Geiger, Clavieristen und Organisten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (darunter ein Tomaso Vitali, Corelli, Francesco Veracini, Albinoni, Vivaldi, Tartini, Buxtehude, Domenico Scarlatti, Händel und Bach) vereinigten den hochbegabten Tonsetzer mit dem glänzenden Virtuosen. Wir dürfen

jedoch nicht vergessen, daß, etwa von 1580 an bis zum Jahre 1750, der musikalische Handwerker und der reproducirende Musiker bei weitem enger mit dem Tonsetzer verknüpft gewesen sind, als dies von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Fall war. Forderten doch, nach dem Hingange unserer Großmeister Bach und Händel, ebensowohl die durch sie so hoch gesteigerte virtuose Technik, als die seitdem in einem bisher ungekannten Reichthum sich entfaltende und durch den Hinzutritt der polythematischen zu den monistischen Formen vermannigfaltigte Compositionsthätigkeit von nun an entweder ihren Mann je ganz für sich allein, oder brachten, als den überwiegenden Factor, bald den Tonsetzer, bald den Solospieler zur vorwaltenden Entwicklung. In Folge solcher Verhältnisse tritt z. B. schon bei Gluck, bei Haydn und vielen ihrer Altersgenossen der Virtuos hinter dem Tondichter in die zweite Linie zurück, und dasselbe darf im Allgemeinen auch von Mozart und Beethoven gesagt werden, obwohl beide sich, als die eigentlichen Begründer des sinfonischen Concertes, das abermals den tüchtigen Solospieler forderte, den sie, soweit es sich dabei nur um das Clavier handelte, selber vertraten, dem alten Verhältniß zwischen Tonsetzer und Virtuosen wiederum um einen Schritt nähern.

In eine noch viel engere Beziehung zu einander treten jedoch Tondichter und Virtuos erst während der Epoche der großen Talente. Wir erblicken sie zugleich nunmehr (namentlich im Vergleich mit den berührten früheren Zeiten) in einem etwas veränderten Verhältniß zu einander, das sich besonders darin ausspricht, daß beide meist nicht mehr während eines ganzen Lebens verbunden neben einander hinschreiten, sondern daß der Tondichter den Virtuosen ablöst. So überwog (wenn wir den einen Franz Schubert ausnehmen, der als der unerschöpfliche Liedersänger der Wahl eines Soloinstrumentes am fernsten stand) in Männern wie Weber, Spohr und Mendelssohn, sowie, im Anschluß an diese Meister der Epoche der großen Talente, auch in Chopin, Liszt und Rubinstein anfänglich der große Virtuos, um erst später hinter dem ihnen innewohnenden anderen Factor, dem Tondichter, mehr oder weniger zurückzutreten. Und wenn uns Robert Schumann und Meyerbeer nicht ebenfalls vor dem Componisten den Virtuosen zeigen, so hat dies nur darin seinen Grund, daß sich der clavierspielende Schumann durch übertriebenes Ueben seines 4. und 5. Fingers eine nur langsam wieder weichende Lähmung der rechten Hand zuzog, und Meyerbeer seine, von ihm als junger Mann componirten brillanten Clavieretüden, aus Furcht, daß ihm ein Anderer mit deren Vortrag oder ähnlichen Compositionen zuvorkommen könnte, so lange unaufgeschrieben mit sich herumtrug, bis er sie wieder vergaß. Mit dem Virtuosen zu beginnen, war daher auch die Absicht dieser beiden Meister und lag ihnen ebensosehr im Blute wie ihren Vorgängern. — Aber nicht nur diesem einen besonderen Zuge, sondern noch einem anderen interessanten Symptome einer sich verändernden Stellung des Musikers zum Leben begegnen wir unter den Talenten, die sich den musikalischen Heroen Deutschlands unmittelbar anschlossen. Wenn die Letzteren, mit einziger Ausnahme von Gluck, sämmtlich als Künstler nur ihre Notenfeder in Bewegung setzten, so begegnen wir in Spohr, welchem in dieser Beziehung bereits Weber vorangegangen, schon dem zweiten schriftstellernden Musiker.

Woher nun solche Neigungen innerhalb der gesammten Gefolgschaft der Meister der deutschen Genie-Epoche? — Der Autor ertheilt auf diese Frage die

Antwort, daß sich ihm auch hierin ein weiteres Merkmal der vorwaltend romantischen Strömung offenbaren will, von der die Tondichter der jüngsten Vergangenheit, seit dem Eintritt der Epoche der großen Talente, in gleicher Weise wie diese selber, ergriffen erscheinen. Denn alle Renaissance, (soweit sie nicht auf eine wirkliche Verschmelzung entgegengesetzter Stile zu einem bis dahin unbekannten dritten Stil ausgeht, in welchem Falle jedoch der Begriff, den man ursprünglich mit ihrem Namen verband, bereits hinfällig wird) findet ihren letzten Grund in einem tief subjectiven Zug der Menschennatur, gleichviel ob derselbe bei Einzelnen, bei Genossenschaften oder in einer ganzen Zeit hervortrete: in der Sehnsucht der Menschen nämlich, nach der Wiederkehr eines längst entschwundenen Weltzeitalters, das ihnen, namentlich wenn sie mit der Gegenwart zerfallen sind, eben weil es der alles verklärenden Vergangenheit angehört, wie ein goldenes erscheint. In der Tonkunst begegneten wir diesem tief subjectiven Zuge schon in der toscanischen Schule, d. h. bei den Vertretern der Renaissance der Antike. Was Wunders, wenn derselbe sich in einem noch höheren Grade unter den Freunden der Naturpoesie und christlich-mittelalterlicher Sage und Minne, d. h. unter den musikalischen Vertretern der Renaissance der Romantik, wie sie uns die, seit Beethoven aufgestiegenen hervorragenden Talente Deutschlands und des Auslandes mehr oder weniger repräsentiren, geltend machte. Besitzt doch alle Romantik, weil sie von einer vorwaltend idealistischen Weltanschauung ausgeht, schon an und für sich ein subjectiveres Gepräge, als die von vorwaltend realistischen Weltanschauungen und einer objectiveren Betrachtungsweise der Natur und des Lebens ausgehende griechische Kunst. Ist ein solcher stärkerer Subjectivismus aber der Romantik überhaupt eigen, in einer wieviel gesteigerteren Weise noch mußte derselbe dann vollends in einer Periode romantischer Renaissance hervortreten. Er erlangte in dieser eine Stärke, wie niemals zuvor, und es konnte daher nicht fehlen, daß er Alles ergriff oder weiterentwickelte, was diesem ihm eingeborenen Zuge oder jenem aus ihm wirkenden Agens weiteren Boden und neue Nahrung gewährte. Zu den Elementen dieser Art gehörten aber zu jeder Zeit das Virtuosenthum und die musikalische Schriftstellerei. Gerade die toscanische Schule liefert uns hierfür wiederum den besten Beweis. Denn an dieselbe und ihre Monodien knüpft sich ebensowohl das mitfrüheste gesangliche und instrumentale Virtuosenthum, als eine von entgegengesetzten Parteistandpunkten ausgeführte und zu einem förmlichen Federkrieg sich steigernde Controverse über Polyphonie und Monodie an. Daß das zweite Zeitalter einer Renaissance in der Tonkunst, daß die musikalische Renaissance der Romantik, deren Verlauf wir gegenwärtig noch anwohnen, beide Erscheinungen abermals und zwar wiederum in gesteigerter Weise hervorrief, liegt nur in der Natur der Dinge, nämlich in dem bereits hervorgehobenen nervöseren und weiblicher gearteten Wesen aller Romantik. Der unglaubliche Aufschwung, den in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart musikalisches Virtuosenthum und das Schriftstellern der Tondichter genommen, kann uns also unter den von uns hier gegebenen Andeutungen ebensowenig überraschen, als dies im 17. Jahrhundert, den musikalischen Zuständen von Florenz gegenüber, der Fall gewesen. Ist es doch, wie wir schon wissen, beziehentlich beider Strömungen völlig indifferent, ob es sich dabei um Vertreter der Principien einer antiken oder einer romantischen Renaissance handelt, da deren Repräsentanten die gleiche Vor-



Ludwig Spohr's Handschrift des Eingangs seines 4. Doppel=Streichquartetts in G moll.

Original im Besitz der Bibliotheca Musica Regia zu Dresden.

liebe für ein das Individuelle stärker als sonst hervorkehrendes Virtuosenthum und ein demonstrirendes oder polemisirendes Schriftstellern an den Tag legten. Denn die Classiker Peri und Gluck schrieben mit demselben Eifer zu ihren Opern Vorreden (zu „Euridice“, „Alceste“ und „Paris und Helena“), als der Romantiker Spohr, der seine Oper „Faust“ mit einem Vorwort versah und Richard Wagner, der programmatische Erläuterungen zu den Vorspielen von „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ schrieb und über die Aufführung der letzteren Oper eine, an deren Dirigenten und Darsteller gerichtete „Mittheilung“ publicirte. Nur in den Höhegraden des aus beiden Richtungen sich entwickelnden Subjectivismus ist ein Unterschied bemerkbar und zwar zu Ungunsten der Vertreter der romantischen Renaissance, mit deren Wesen ein nur subjectives Empfinden noch tiefer verwebt ist, als mit der Natur der Vertreter der classischen Renaissance. Dies gilt namentlich auch von der auf jener Seite entwickelten instrumentalen Virtuosität. Steigert doch der Virtuos das, dem Subjectivismus in der Kunst so nahe verwandte Streben nach einseitiger Verherrlichung des eigenen Selbstes auf seine letzte Höhe, indem er den Künstler nicht allein mehr auf die Bedeutung eines Vermittlers zwischen dem Tondichter und dem Hörer beschränkt, sondern denselben mehr noch mit seiner Person, d. h. mit deren äußerer Erscheinung, der ihr gemäßen besonderen Vortragsweise, den sich daran leicht knüpfenden persönlichen Liebhabereien, Coquetterien oder Manieren u. s. w. in den Vordergrund stellt. Das Virtuosenthum ist daher einem Zeitalter des künstlerischen Subjectivismus schon an und für sich verwandt und wird von dessen Tendenzen ebensosehr begünstigt werden, als es dieselben seinerseits zu fördern vermag. Ein Gleiches gilt von der musikalischen Schriftstellerei, namentlich in den Fällen, in denen sie sich auf den Boden der, noch so wenig haltbaren Untergrund besitzenden musikalischen Aesthetik oder einer Controverse über gewisse, nur auf individuellem Gefallen oder Nichtgefallen beruhende Geschmacksverschiedenheiten verliert. Auch hier sind dem Einzelnen nicht die großen objectiven Wahrheiten die Hauptsache, die er aus einer streng unpersönlichen Betrachtung der historischen Entwicklung der Tonkunst und der von ihr erzeugten Kunstformen, bei deren Aufbau sich ebensoviele Nationen als Jahrhunderte die Hände reichten, gewinnen könnte, sondern vielmehr die Geltendmachung eines rein persönlichen musikalischen Glaubensbekenntnisses, sollte dasselbe auch ebensosehr einer gründlichen musikalischen, als historischen Vorbildung entbehren. Und wenn wir auf diesem Felde auch solchen schriftstellernden Tondichtern, wie Weber, Berlioz, Schumann, Liszt und Wagner vieles in Wahrheit Neue, Geistvolle und Anregende verdanken, so hat sich doch der Ideengehalt der Bekenntnisse der genannten Meister innerhalb ihrer literärischen Gefolgschaft, namentlich soweit dabei Parteistandpunkte maßgebend geworden, nicht bloß verflacht, sondern ist vielfach selbst bis zur hohlen Phrase und einer aller selbstständigen Gedanken baren Nachbeterei und Breittreterei herabgesunken. Wie dem aber auch sei, und wie verschieden man über den Werth der Erzeugnisse dieser schriftstellernden Jüngerschaft denken mag, eins wird selbst noch durch die literärischen Producte des letzten Nachzüglers derselben bewiesen werden — die Thatsache nämlich: in welchem hohen Grade den Vertretern der musikalischen Renaissance der Romantik die Zuspitzung ihres künstlerischen Bewußtseins auf den extremsten Subjectivismus, der eins ist mit dem extremsten Parteistandpunkte, eine innere Nothwendigkeit geworden ist und wie sich daher auch der ihnen

eingeborene Drang der Entwicklung ihrer Principien bis zu deren äußersten Consequenzen, als ein ihrer Kunst- und Weltanschauung eingeborenes Geistesgesetz darstellt.

Kehren wir nach dieser nicht überflüssigen, weil zum Verständnisse alles in diesem Buche noch Ausstehenden nothwendigen Abschweifung wieder zu dem weiteren Verfolg der Lebensschicksale Spohr's zurück. Des Meisters Leipziger und andere Erfolge verschafften ihm im Jahre 1805 die Concertmeisterstelle bei der herzoglichen Kapelle zu Gotha. Nach seiner Verheirathung mit Dorette Scheidler, einer trefflichen Clavier- und Harfenspielerin und Tochter eines gebildeten Musikers, machte Spohr im Jahre 1812 gemeinsam mit seiner Gattin eine Concertreise nach Wien. Das dortige Publikum gab ihm als Geiger den Vorzug vor dem gleichzeitig concertirenden berühmten französischen Violinspieler Rode. Man bot ihm daselbst die Kapellmeisterstelle am Theater an der Wien an, an welcher Bühne Spohr drei volle Jahre wirkte. In dieser Zeit entstand seine erste Oper, „Faust", die jedoch, gewisser Zerwürfnisse mit dem ihm vorgesetzten Grafen Palffy halber, welche Spohr's freiwillige Niederlegung seiner Stelle zur Folge hatten, nicht mehr in Wien, sondern zuerst 1818 in Frankfurt a. M. gegeben ward. Hier übernahm er auch für kurze Zeit die Theaterkapellmeisterstelle, schuf seine zweite Oper, „Zemire und Azor", und begab sich 1820 nach London und Paris. Die beiden Weltstädte behandelten ihn sehr verschieden; denn während er in der Metropole Englands Ruhm und Ehre einerntete, meinte die Kritik der Hauptstadt Frankreichs: „S'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût et retourner ensuite, pour former celui des bons Allemands." — Im Jahre 1822 ward Spohr als Kapellmeister an das Hoftheater zu Kassel berufen und fand hier endlich die Stätte, an der er auf eine lange Zeit hinaus wirken, seine reifsten Werke schaffen und bis an sein Lebensende ausharren sollte. Hier entstanden seine Opern „Pietro von Albano", „Die Kreuzfahrer" und „Jessonda", hier seine Oratorien „Die letzten Dinge" und „Der Fall Babylons", sowie die bedeutendsten unter seinen zehn Sinfonien. Auch sein Emporsteigen zum Haupte einer Violinschule, wie man sie seit dem Auftreten Franz Benda's (1709—1786) in Deutschland nicht wieder erlebt, knüpft sich an Kassel. Dieselbe zählt, namentlich wenn man, außer Spohr's Schülern, die Schüler dieser, die Spohr's Methode abermals überliefert erhielten, mit einrechnet, hunderte von Jüngern, zu denen unter Anderen auch J. H. Kufferath, Moritz Hauptmann, Hubert Ries, Alexander Malibran, Jean Bott, Ferdinand David und, in mittelbarer Weise, auch des Letzteren Schüler Joachim gehörten. Fügen wir dem hinzu, daß Spohr während seines langjährigen Wirkens in der ehemaligen Hauptstadt Kurhessens noch dreimal Einladungen folgte, die er von der philharmonischen Gesellschaft zu London erhielt, sowie eine Reihe großer Musikfeste in Düsseldorf, Halberstadt, Nordhausen, Braunschweig, Norwich, Aachen und Bonn persönlich leitete (das letztere zur Feier der im Jahre 1845 stattgehabten Enthüllung des dortigen Beethovendenkmals), so dürften wir die künstlerisch bedeutendsten Momente im Leben unseres Meisters erschöpft haben. Wir erwähnen noch, daß von 1824—1825 auch die berühmte Sabina Heinefetter unter Spohr's Leitung am Kasseler Hoftheater wirkte; sie war die älteste Schwester von zwei kaum minder berühmten Sängerinnen, von Kathinka und Clara Stöckl-Heinefetter und lebte von 1805—1872. — Kassel brachte Spohr jedoch nicht nur Erfreuliches; den Rosen, die er dort pflückte, sollten auch die Dornen nicht

fehlen. Sein Landesherr, an dessen Person, wie an diejenige seines Ministers Hassenpflug, sich die damalige Mißregierung von Hessen knüpfte, verstand es, unserem Meister auch bittere Stunden zu bereiten. Der Kurfürst vereitelte aus bloßer Laune ein von Spohr lange und sorgfältig vorbereitetes Musikfest in Kassel, versetzte ihn, weil er ihm nicht servil genug war, vorzeitig in den Ruhestand und ließ ihn auch sonst seine Ungunst bei jeder Gelegenheit empfinden. Eine Prüfung anderer Art ward ihm in Kassel durch einen in Folge eines Sturzes erlittenen Armbruch bereitet, der den mit größten Geiger seines Jahrhunderts nöthigte, das geliebte Instrument für immer ruhen zu lassen. Spohr, der sich nach dem Verlust seiner ersten Frau noch einmal verheirathet hatte, dann im Jahre 1847, bei Gelegenheit seines 25jährigen Dienstjubiläums, zum Generalmusikdirector ernannt worden war und von König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen bei dieser Gelegenheit den Orden pour le mérite erhalten hatte, starb, nicht nur von seinen Mitbürgern, sondern von ganz Deutschland betrauert, am 22. October 1859 zu Kassel, woselbst im Jahre 1884 unter großen Feierlichkeiten sein Standbild enthüllt ward. So feierte schließlich der Künstler noch den Sieg über seinen ihn verfolgenden Landesfürsten; dieser mußte seine Hauptstadt fliehend verlassen, während jener daselbst noch heute hoch erhöht thront.

Fig. 266. Denkmal Spohr's in Kassel.

Es ist noch viel zu wenig erkannt und erörtert worden, in welchem engen geistigen Zusammenhange Spohr, einer der Vertreter der älteren romantischen Tonschule Deutschlands, mit der jüngeren Schule gleichen Namens steht. Zunächst begegnen wir bei ihm schon dem Drange vieler unserer modernen Orchestercomponisten, sich nicht mehr an der von unseren Classikern überkommenen Sinfonie und dem, was sie auf rein musikalischem Wege auszusprechen vermag, genügen zu lassen. Er glaubte vielmehr, wie seine Nachfolger, den musikalischen Ideengehalt der Sinfonie auf ganz bestimmte Zustände, Ereignisse und Vorstellungen beziehen zu können und entwickelte sich auf diesem Wege zum frühesten Vertreter der orchestralen Programmmusik in Deutschland. Unter seinen derselben angehörenden Werken steht seine Sinfonie „Die Weihe der Töne" obenan, deren erster Satz das Erwachen des Tons in der Natur, deren zweiter die musikalisch anmuthig und geistreich durchgeführte Verbindung eines Wiegenliedes mit einem Tanz und einem Ständchen, deren dritter den Auszug der Krieger in den Kampf für's Vaterland, das Gebet der Zurückbleibenden, sowie die Heimkehr der Sieger und deren Finale endlich einen mit ihm verflochtenen Sterbechoral bringt, so dem Hörer zu Gemüthe führend, in welcher Weise die Musik den Menschen von der Wiege bis zum Grabe begleite. Diese Sinfonie

gehört, zusammen mit des Meisters ohne Programm geschriebener Cmoll-Sinfonie und seiner von hoher Würde erfüllten Ouvertüre zu „Jessonda“, zum Besten, Frischesten und Wirkungsvollsten, was Spohr auf orchestralem Gebiete geschrieben. — Weit ausgesprochener und gesuchter, als in der Sinfonie „Die Weihe der Töne“, tritt uns der Programmatiker Spohr in seiner für zwei Orchester geschriebenen Sinfonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“, in einer Sinfonie ferner, die den Titel trägt „Die vier Jahreszeiten“, sowie in seiner „Historischen Sinfonie“ entgegen. Das Allegro der letzteren will die Zeit von Bach und Händel, deren Adagio die Epoche Haydn's und Mozart's wiedergeben, während ihr Scherzo Beethoven'sch sein möchte und ihr Finale diejenigen musikalischen Zeitgenossen Spohr's parodirt, die nicht in seiner Manier schrieben. Daß unser Meister der jüngeren romantischen Tonschule Deutschlands nicht bloß durch seine Neigung zur Programmmusik, sondern auch durch seine Vorliebe für chromatische Tonfolgen, die Niemand vor ihm mit gleicher Neigung angewandt, eng verbunden sei, deuteten wir schon an. Da Spohr überdies das Bedürfniß eines unaufhörlichen Modulationswechsels mit den Neu-Romantikern theilt und sein Moduliren sowohl, als seine Chromatik identisch sind mit seiner Manier, so lassen wir hier einige Worte aus der versprochenen Riehl'schen Beschreibung der letzteren folgen. Es heißt darin: „Spohr modulirt soviel, weil er nicht schreitend, sondern gleitend von Accord zu Accord geht und eben darum bewegt er lieber noch die Mittelstimmen als die äußeren chromatisch und enharmonisch. Denn hierdurch bleibt er am sichersten jedem jähen Sprunge fern.“ Wenn Salieri gewagte oder sprungweise erfolgende Modulationen gewisser anderer Componisten „dem Verfahren eines Mannes verglich, der zum Fenster hinausspringt, während doch nebenan die Thüre offen steht, so könnte man von Spohr sagen, er schlüpft sechsmal an der offenen Thüre vorbei, bis er sich endlich zum Eintritt entschließt.“ Man findet zwar die Spohr'sche Chromatik der Mittelstimmen vereinzelt auch bei früheren Meistern, z. B. bei Haydn und Beethoven, sowie besonders bei Bach und Mozart; „aber zum stehenden Wahrzeichen der Schreibart, zum unvermeidlichen Wesen der Harmonie, im kleinsten Liede wie im breitesten Sinfoniesatze, wird sie erst bei Spohr.“ —

Unter unseres Meisters Ouvertüren ist, außer der schon erwähnten geistvollen zu „Jessonda“, noch die zu „Macbeth“ hervorzuheben. Auch unter seinen 33 Streichquartetten, 4 Doppelquartetten, 7 Streichquintetten und einem Streichsextett, sowie in einem Octett und einem Nonett (beide für Blas- und Streichinstrumente geschrieben) findet sich manches Schöne und heute noch der Wiederaufführung durchaus Werthe. Als eine Specialität Spohr's kann man seine 15 Violinconcerte bezeichnen, deren Studium auch noch in der Gegenwart jedem Geiger warm anzuempfehlen ist. Von seinen Opern haben sich Jessonda überall, Faust, sowie Zemire und Azor vereinzelt auf den Repertoiren Deutschlands und des Auslandes erhalten. Daß der Meister nicht bloß die Kenner und Tonkünstler zu befriedigen, sondern auch in die weitesten Kreise zu dringen wußte, zeigt sich in der großen Popularität, die manche seiner Opernmotive gewannen. So z. B. die hundertfach paraphrasirte einschmeichelnde Melodie von „Rose, wie bist du reizend und mild“ aus „Zemire und Azor“; so das Duett aus Jessonda: „Schönes Mädchen, wirst mich hassen“, sowie der dieser Oper angehörende Chor „Aufgewacht, aufgewacht, Schläfer des Thales“ und die köstliche

Polonaise aus seinem „Faust“. Dennoch widersprach es seiner durchaus geistes-aristokratisch angelegten Natur, gleich Mozart, Schubert, Weber und Mendelssohn, den eigentlichen Volkston anzuschlagen; er hatte hiergegen eine entschiedene Aversion, die soweit ging, daß er im Gespräch mitunter selbst edle Weisen dieser Art als „gassenhauerisch“ zu bezeichnen pflegte.

Wir haben noch die Zeit erlebt, da es unter der deutschen Jugend keine Jungfrau und keinen Jüngling gab, die nicht für Spohr's, in warm beseelter und edler Sentimentalität sich ergehende Musik einmal geschwärmt hätten. Eine so große Stellung der ganzen Nation gegenüber nimmt Spohr in der Gegenwart nicht mehr ein; man hat ihn sogar in letzter Zeit bedeutend unterschätzt. Wie aber Alles, was echt ist, zufälligen Strömungen trotzt, um endlich abermals zu der ihm gebührenden Geltung zu gelangen, so sehen wir auch Spohr's Ansehen wieder in erfreulichstem Wachsthum begriffen. Historisch bleibt unser Meister jedenfalls ein höchst wichtiges Mittelglied zwischen der älteren und neueren romantischen Tonschule Deutschlands; als Tondichter aber besitzt er eine so ausgeprägte und immerhin noch so bedeutende Eigenart, daß er sich nicht, wie Marschner, Kreutzer, Reissiger und Andere, der Schule Weber's einordnen läßt, sondern als ein fast Ebenbürtiger zwischen dem genannten Meister und Männern wie Mendelssohn und Schumann dasteht. Liegt doch in Spohr's Musik etwas von der landschaftlichen Stimmung der lieblichen Umgebung und in sich befriedigten mitteldeutschen Natur Kassels, dem er so lange angehört. Es braust hier weder der Ocean, noch glühen dort die Alpen, aber die stille Anmuth und Romantik der umbuschten Gründe und Felspartien von Wilhelmshöhe vermögen, auch noch nach jenen größeren Naturbildern, jedes fühlende Herz zu erfreuen. Spohr ist unter allen zwischen Beethoven und Mendelssohn aufgetretenen Meistern der bedeutendste Componist im Felde des classischen Concertstücks für Geige. Wir gruppiren daher die vorzüglichsten deutschen Componisten für Streichconcertmusik überhaupt, die Spohr's Zeit angehörten, am angemessensten um diesen, als um ihren Mittelpunkt, wobei es gleichgültig ist, ob er die Genannten nur mittelbar beeinflußte, oder ob sie ihm sogar ganz unabhängig gegenüber standen. Unter den hier in Betracht Kommenden begegnen wir zunächst dem großen Geigenvirtuosen Ludwig Wilhelm Maurer (1789 bis 1878), dessen Wirken hauptsächlich auf Berlin, Petersburg und Dresden concentrirt blieb und dessen gediegene Concerte für Violine mit Orchester noch heute einen ehrenvollen Platz in der Geigenliteratur behaupten. — Ihm schließen wir die beiden Romberg's an, von denen der eine, Andreas (1767 bis 1821), ein ausgezeichneter Violinsolist und der Nachfolger Spohr's als Hofkapellmeister in Gotha, sich als ein in seiner Zeit geschätzter Componist hervorthat, obwohl sich nur seine zu ihrer Zeit berühmte Composition von Schiller's „Glocke“ noch gelegentlicher Aufführungen erfreut; während sein Vetter, Bernhard Romberg (1767 bis 1841), von 1815 bis 1819 Hofkapellmeister in Berlin, ebenso bedeutend als Cellist, wie sein Verwandter als Geiger dasteht. Schrieb Andreas 23 Violinconcerte, so besitzen wir von Bernhard 9 Celloconcerte und manche kleinere, noch heute reizend gebliebene Composition für sein Instrument. — Auch der geniale Pole Karl Josef von Lipinski (1790 bis 1861), von 1839 bis 1861 Concertmeister der Dresdner Hofkapelle, darf nicht übergangen werden, wo es sich um die genialsten und classischesten Geiger im Zeitalter Spohr's handelt. Er stand diesem

Meister sowohl in seiner Spielart wie in seiner Vortragsweise unabhängig gegenüber, und der Autor, der ihn noch gehört, darf sagen, daß ihm selten ein ähnlich großer, energischer Ton und eine feurigere, leidenschaftlichere Vortragsweise vorgekommen, die sich im classischen Streichquartett, und hier namentlich Beethoven gegenüber, bis zum tragischen und dämonischen Ausdruck erhob; aber gerade durch sein vielfach gegensätzliches Verhältniß zu Spohr ergänzte Lipinski diesen und seine Schule auch wieder. Schließlich gedenken wir noch des ausgezeichneten und durch seinen elegischen, seelenvollen Ton berühmten Geigenvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst (1814 bis 1865), dessen Kunstreisen durch Europa Triumphzügen glichen und dessen „Elegie" und „Othello-Fantansie" noch gegenwärtig zu den wirkungsvollsten Concertvorträgen bedeutender Geiger gehören. Auf Ernst, obwohl er nicht sein Schüler war, ist Spohr, wie auf so manche andere indirect von ihm beeinflußte berühmte Geiger derselben Zeit, nicht ohne Einwirkung geblieben; sie verdanken ihm durchschnittlich die Noblesse im Vortrag, die das damalige Geigenvirtuosenthum charakterisirt. Einem zu Spohr in eine nahe geistige Beziehung getretenen Virtuosen und Tonsetzer anderer Art begegnen wir in dem berühmten Orgelspieler und Orgelcomponisten Adolph Hesse, geb. 1809 zu Breslau, gest. daselbst 1863. Schüler Berner's, Köhler's, sowie Hummel's, dem er sein gediegenes Klavierspiel verdankte, trat er in Kassel und Darmstadt in ein freundschaftliches Verhältniß zu Spohr und Rinck und schrieb unter beider Meister Einwirkung seine bedeutendsten Orchester- und Orgelcompositionen. Unter den letzteren stehen sein „Choralbuch für Schlesien" und seine trefflichen Präludien, Fugen, Etüden und Fantasien obenan. Hesse, den man durch den Beinamen eines „Mozart der Orgel" ehrte, machte als Orgelvirtuos auch Aufsehen in London und Paris, in welcher letzteren Stadt die „Revue et gazette musicale" von seiner Behandlung des Pedal sagte: daß er schon mit den Füßen gewaltiger als Andere mit den Händen spiele.

Andere Aufgaben und Ziele als seinem Zeitgenossen Spohr waren Meyerbeer gestellt. Unser Meister, ursprünglich Jakob Beer geheißen, ein Name, der durch das Vermächtniß eines Onkels und seine ersten dramatischen Erfolge in Italien später erst in Giacomo Meyerbeer umgestaltet wurde, ward am 5. Sept. 1791 zu Berlin als Sohn der angesehenen und begüterten israelitischen Familie Beer geboren. Riehl macht mit Recht als auf ein interessantes Factum darauf aufmerksam, daß die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts noch keinen berühmten Musiker jüdischen Stammes kenne, während im 19. Jahrhundert plötzlich eine sehr starke Gruppe von israelitischen Tonsetzern auftrete. Er führt in dieser Beziehung Meyerbeer, Mendelssohn, Moscheles, H. Herz, Halévy, Ferdinand Hiller und J. Rosenhain an, denen ich hier noch Schulhoff, Felicien David, Goldmark und Anton Rubinstein hinzufüge. Es zeigen sich in dieser Erscheinung nicht nur die Nachwirkungen der Humanitätsideen des letzten Drittels des vorigen Jahrhunderts, sondern auch die Folgen der, im ersten Drittel unseres Jahrhunderts eine große geistige Bewegung in Europa hervorrufenden Julirevolution. Jene Geistesströmungen emancipirten auch das Judenthum, und zwar ebensowohl auf musikalischem Felde als in der Literatur, wie dies insbesondere für die deutsche Poesie und Wissenschaft die Namen Börne, Heine, Auerbach, Fanny Lewald, Mosenthal, Lazarus, Ed. Gans, Oppert, Bernays und Benfey darthun. Sehr interessant ist es nun, daß gerade ihre Emancipation die Israeliten

nicht noch enger als bisher unter sich zusammenschloß, sondern dieselben vielmehr, wie dies der größte Theil der obengenannten Männer beweist, zu Gunsten desjenigen Volkes entnationalisirte, das ihnen eine zweite Heimath gewährte. Felix Mendelssohn und Heinrich Heine z. B. haben dem deutschen Volke seine schönsten neueren Volkslieder gesungen; wir erinnern in dieser Beziehung hier nur an Lieder wie: „Es ist bestimmt in Gottes Rath", „Wer hat dich, du schöner Wald", „Das Meer erglänzte weit hinaus", und an das bei fremden Nationen für die Deutschen typisch gewordene „Loreleylied". Berthold Auerbach seinerseits wiederum hat sich, gleich dem Alemannen Hebel, ebenso tief in das Gemüthsleben der ländlichen Bewohner unseres deutschen Schwarzwaldes versenkt, als Männer wie Gans, Oppert und Benfey ihren Namen für immer mit der deutschen Wissenschaft verknüpft haben*). Auch Meyerbeer, obwohl in Folge seiner musikalisch kosmopolitischen Tendenzen dem Geiste der deutschen Nation scheinbar ferner stehend, hat sich persönlich als ein deutscher Tonsetzer empfunden und nichts hat ihn, wie dies der Autor aus seinem eigenen Verkehre mit dem Meister berichten kann, mehr gekränkt, als wenn man ihn in Deutschland nicht für einen solchen gelten lassen wollte. Er pflegte sich bei derartigen Gelegenheiten auf die Franzosen zu berufen, die, obwohl sie ihm seinen Weltruf erst geschaffen, ihn doch niemals als einen der Ihren für sich in Anspruch genommen, sondern, (was freilich manchen seiner deutschen Gegner neu erscheinen dürfte) stets als einen „maître allemand" bezeichnet hätten. Aber auch wir Deutschen selber können nicht umhin anzuerkennen, wie gerade der Umstand, daß Meyerbeer seine Schule in Deutschland durchmachte, das ist, was ihn am meisten von seinen beiden zeitgenössischen Rivalen an der französischen Großen Oper, von Auber und Rossini, unterscheidet und daß er dieser seiner germanischen musikalischen Bildung zugleich seine nachhaltigsten Erfolge verdankt, wie er sie in den „Hugenotten", im „Struensee" und im „Robert der Teufel" errungen, wobei gleich bemerkt sei, daß der „Robert", trotz seines uns, den

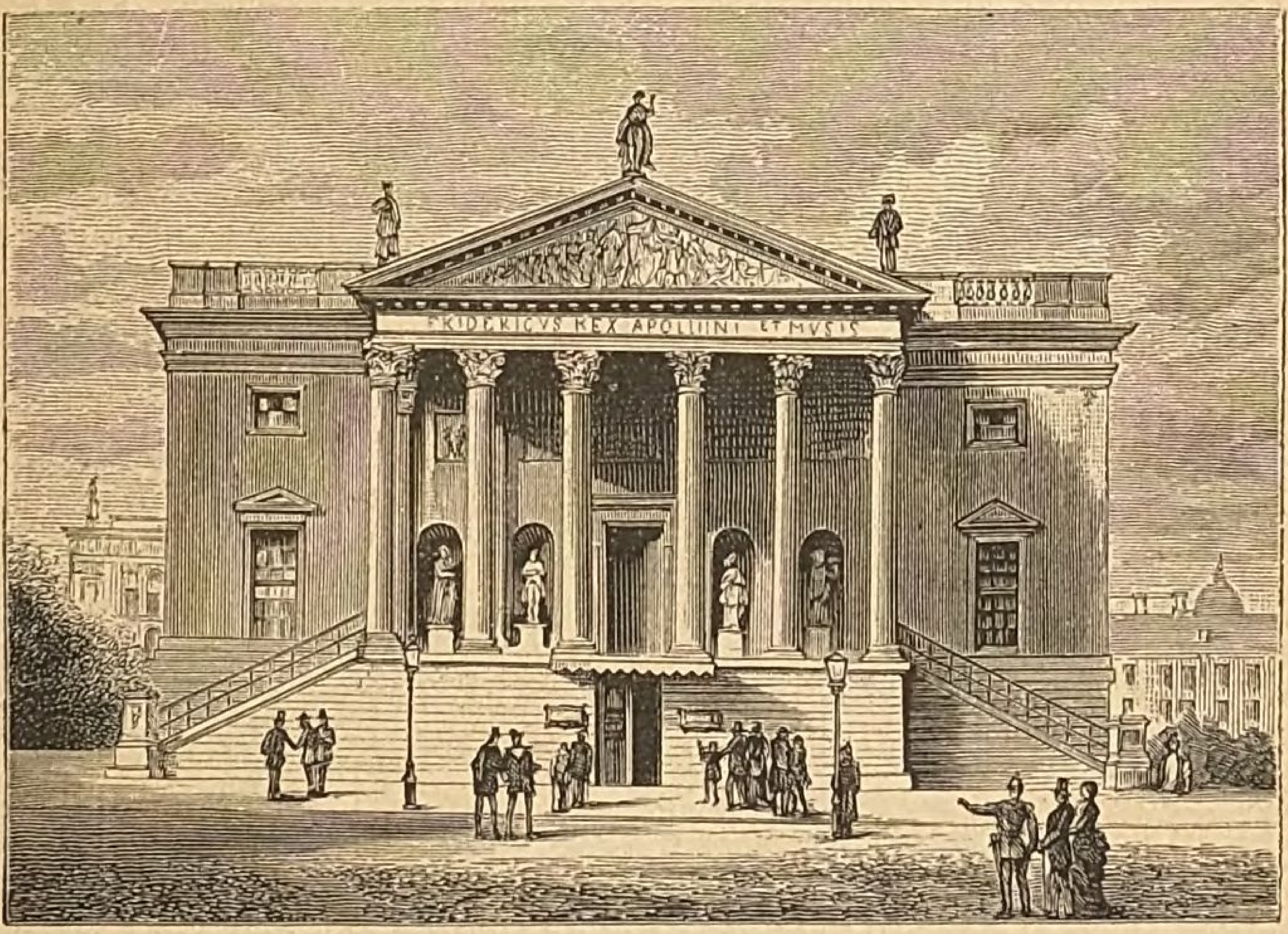
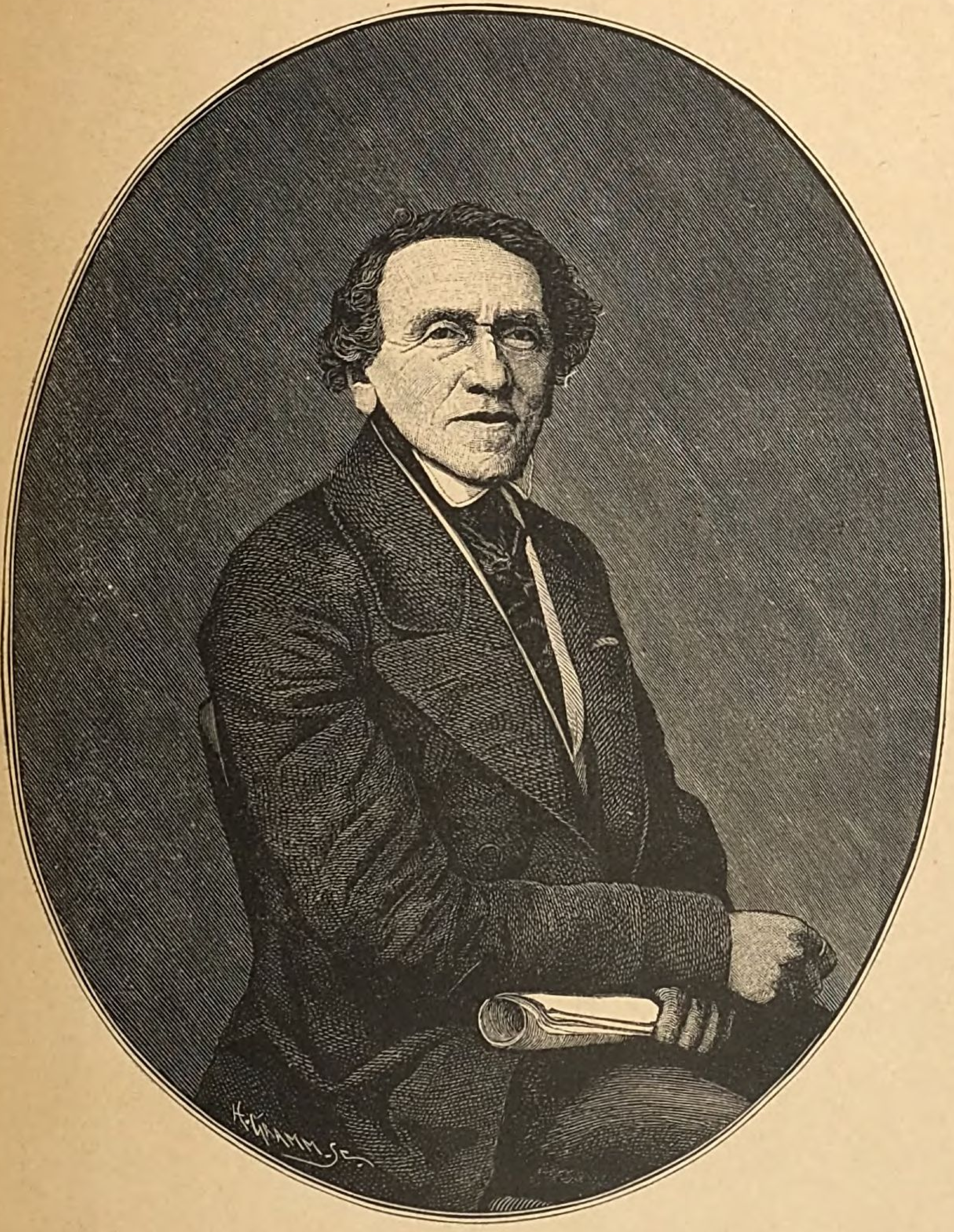


Fig. 267. Portal des Königl. Opernhauses in Berlin.

*) Ein Gleiches gilt von anderen Geistesgebieten. So erblicken wir in einem Manne wie Simson, dem gegenwärtigen Vorsitzenden des höchsten Gerichtes in Deutschland, den durch die Vertreter der ganzen Nation, seit der Paulskirche, stets wieder erwählten Präsidenten der deutschen Reichstage.

Landsleuten Meyerbeer's, vielfach outrirt und auf die Spitze getrieben erscheinenden ausländischen Wesens, just das Werk ist, was den Geist der in deutschen Gauen zuerst wiederauflebenden romantischen Schule, soweit sie sich damals auch schon in der dramatischen Musik zeigte, den Franzosen zuerst vermittelte und mundrecht machte, gerade wie dies unter den Romantikern der deutschen Dichtung derselben Zeit der dem deutschen Wesen ebenfalls zunächst wenig verwandt erscheinende T. A. Hoffmann gethan.

Meyerbeer's Eltern erfüllten ihrem Sohne, da dessen große musikalische Anlagen schon im zartesten Knabenalter hervortraten, frühzeitig seinen Wunsch, sich ganz der Musik zu widmen. Seinen ersten Clavierunterricht erhielt er durch Lauska, sowie von dem sich vorübergehend in Berlin aufhaltenden Muzio Clementi und trat 1800 daselbst schon als junger Claviervirtuos auf. Im Jahre 1810 ward er C. M. v. Weber's Mitschüler beim Abt Vogler in Darmstadt und 1811 gab die Berliner Singakademie seine Cantate „Gott und die Natur", welcher bald darauf seine in München ohne nachhaltige Wirkung gegebene erste ernste Oper „Jephta's Gelübde" folgte. Er schrieb darauf eine komische Oper „Alimelek", die nicht ohne Beifall 1814 und 1815 in Stuttgart und Prag in Scene ging. In Wien veranlaßte ihn Hummel's Spiel, das ihn ganz hinnahm, nochmals als Claviervirtuos aufzutreten, als welcher er selbst des damals hochgefeierten Moscheles Bewunderung erzwang. Bald jedoch trieb es ihn wieder zur Oper und da sein Alimelek in Wien kalt ließ, verfügte er sich, auf den Rath Salieri's, nach Italien, woselbst schon Rossini's Stern aufgegangen und dessen „Tancred" damals gerade volle Häuser machte. Hier gelang es unserem Meister endlich, mit verschiedenen neu von ihm componirten Opern, unter denen ich als die bedeutendsten Emma di Resburgo und den 1824 in Venedig gegebenen Il Crociato in Egitto hervorhebe, durchschlagende Erfolge zu erzielen. Die laue Aufnahme des erstgenannten Werkes in seiner Vaterstadt Berlin führte ihn abermals in's Ausland, diesmal nach Paris, wo er 1830 Scribe's Operntext „Robert der Teufel" in Musik setzte. Mit diesem Werke war er, aus einem Nachahmer verschiedener Stile und Componisten, mit einem Schlage ein selbstständiger Meister geworden, der sich selber und seine nur ihm persönlich eigene musikalische Tonsprache gefunden. Nicht immer führen solche Fortschritte zu einem so unerhörten Erfolg, wie ihn Meyerbeer mit der 1831 in Frankreichs Hauptstadt stattfindenden ersten Aufführung seines Robert erlebte. Ganz Paris sprach und schwärmte nur für diese Oper und ihren Meister, und wie nachhaltig dies geschah, beweist uns die Thatsache, daß es „Robert", allein in den ersten 20 Jahren vom Tage seiner Inscenirung an, zu 330 Vorstellungen auf der Bühne der Großen Oper von Paris brachte. — Auf den Robert folgten (abermals zuerst in Frankreichs Hauptstadt) 1836 die Hugenotten; 1840 in Berlin des Meisters Musik zu Struensee, einem Trauerspiel seines Bruders Michael; 1842 die Aufführung seiner „Hugenotten" in Berlin und seine Ernennung zum preußischen Generalmusikdirector durch König Friedrich Wilhelm IV.; 1843 die Oper „Das Feldlager in Schlesien", in welcher Jenny Lind als Vielka ihre ersten Triumphe feierte, sowie endlich 1849 in Paris der Prophet. Im Jahre 1854 arbeitete Meyerbeer seine Gelegenheitsoper „Das Feldlager" zu der umfangreicheren Oper „Der Nordstern" um, schrieb 1859 für Paris und London seine komisch-lyrische Oper Dinorah und beendete seine

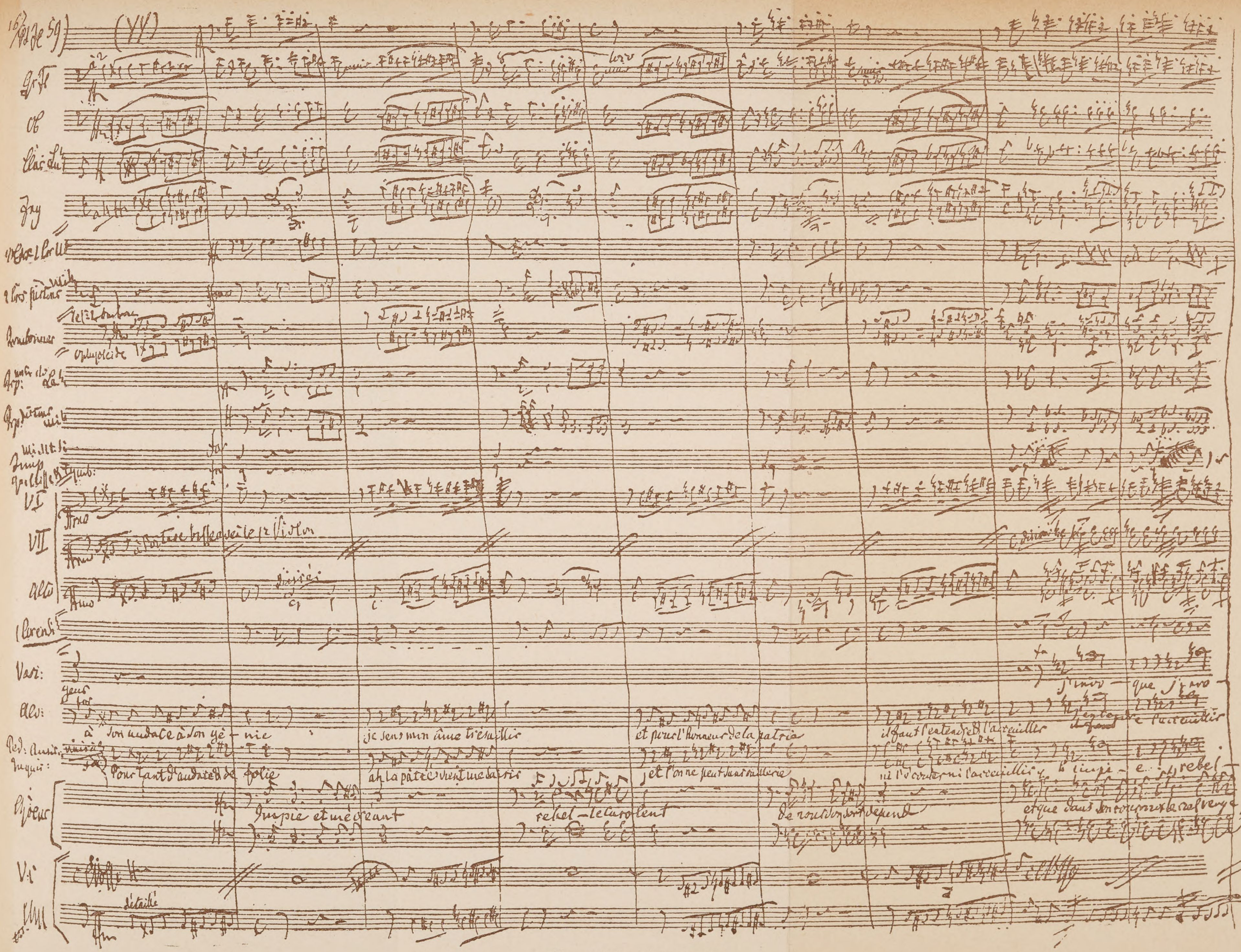


Giacomo Meyerbeer

geb. 5. September 1791 zu Berlin, gest. 2. Mai 1864 zu Paris.

Nach einem im „Magasin Pittoresque“ in Paris erschienenen Original-Holzschnitt.

Mit Bewilligung der Verleger.



Notenschrift Meyerbeer's.

Original-Manuskript aus der „Afrikanerin". Verlag von Ed. Bote und G. Bock in Berlin.

letzte ernste Oper „Die Afrikanerin“, deren erste Aufführung in Paris er jedoch nicht mehr erleben sollte, da ihn daselbst am 2. Mai 1864, mitten in den Vorbereitungen zur Inscenirung seines neuen Werkes, der Tod ereilte.

Es ist nicht ganz mit Unrecht behauptet worden, Auber's 1828 gegebene „Stumme von Portici“ habe den bald darauf nach Paris gekommenen Meyerbeer durch ihren immensen Erfolg mit in die neue Bahn der großen historischen Oper gedrängt, die er dort später einschlug. Anders verhält sich's dagegen mit Meyerbeer's „Robert“, mit dem sich unser Tondichter, wie wir schon wissen, in Paris zuerst vernehmen ließ und der nicht, wie Auber's „Stumme“, eine national gefärbte Freiheitsoper ist, sondern vielmehr ein Werk, das einer völlig anderen Welt und Stimmung Ausdruck leiht. Der deutsche Meister ward durch seinen „Robert“ einer der wirkungsvollsten musikalischen Uebertrager der in Deutschland wiederaufgelebten romantischen Schule auf die Franzosen, und zwar umsomehr, als Stoff und musikalischer Charakter dieser seiner Oper der Auffassung von Romantik, wie sie sich in französischen Dichterwerken derselben Zeit, namentlich in Victor Hugo's „Glöckner von Notredame“ und des älteren Dumas „Graf von Monte-Christo“ spiegelt, in auffallender Weise verwandt sind. Aber die Erkenntniß jener seiner, mit dem „Robert“ in der Fremde erfüllten künstlerischen Mission, sowie seiner mit der Composition desselben gefundenen musikalischen Eigenart, reicht noch nicht hin, um die Bedeutung dieses Werkes für Meyerbeer's ganzes ferneres Schaffen in ein genügendes Licht zu setzen; man muß sich nämlich zugleich gestehen, daß gerade im „Robert“ auch Momente hervortreten, die uns, neben aller Anpassung an französisches Wesen, die deutsche Herkunft und Schule des Tondichters unzweifelhaft erkennen lassen. So ist z. B. die von Raimbaut im ersten Acte des „Robert“ gesungene C dur-Romanze so urdeutsch, daß man sie ebensogut, als Meyerbeer, seinem Mitschüler und Freunde Carl Maria von Weber zuschreiben könnte; haucht uns doch auch aus ihr, wie aus ähnlichen Weisen Weber's, frische deutsche Waldluft an, deren Wehen wir überdies in der treuherzig deutschen Melodie dieses Stückes, in seiner duftigen Hörnerbegleitung und in seinem charakteristischen Rhythmus zu spüren glauben. Das spätere Wiederanklingen des schönen Themas dieser Romanze in Moll, und zwar in dem Moment, da Alice zum ersten Male die unheimliche Gestalt des im Hintergrund auftretenden Bertram erblickt, wirkt in seiner Dämonik ebenfalls in einem unserer deutschen Sage und

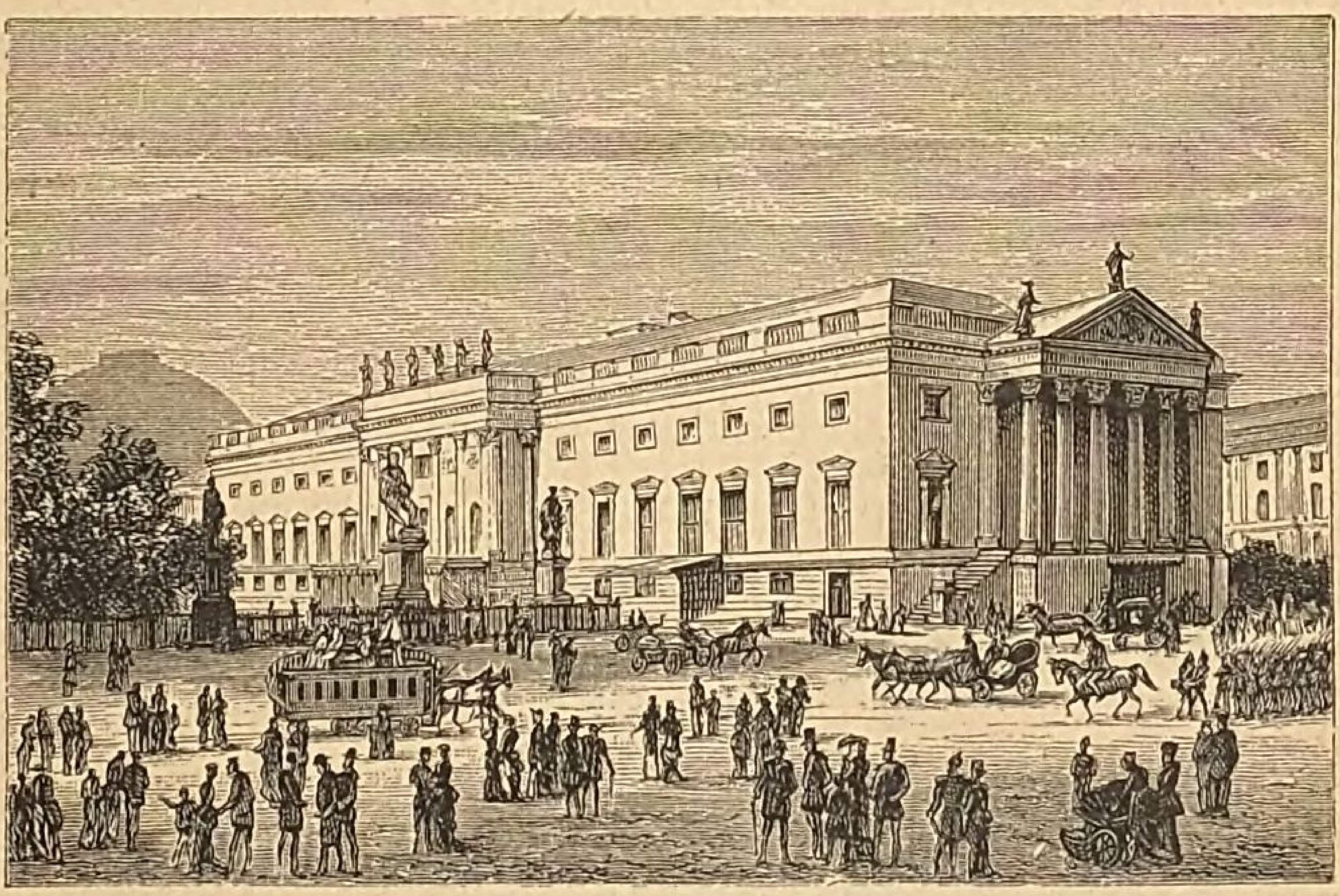


Fig. 268. Opernhaus in Berlin.

Ballade verwandten Sinne und erregt Schauer, denen wir in früherer Musik wohl beim Erscheinen des Samiel im „Freischütz", nicht aber bei irgend einem französischen Componisten begegnen*). Als Deutscher zeigt sich Meyerbeer ferner in dem Terzett des letzten Actes seines „Robert", namentlich in dem Momente, da Bertram, das Pergament erhebend, Robert mit den furchtbaren Worten beschwört: „Hier die Schrift, die auf ewig dich bindet"; nicht weniger auch in dem bekannten von Bertram und Raimbaut gesungenen Duett des 2. Actes, „O welche Großmuth", dessen in dieser Weise sich aussprechender Humor und Ironie erst durch die romantische Dichterschule Deutschlands überhaupt geboren worden. Selbst eine Orchesterintroduction, wie sie den „Robert" eröffnet, deren machtvolles Motiv sich in Stimmen gliedert, die der Tondichter, um sie zu ihrem kühnsten Effect zu steigern, miteinander in die Enge führt, wird man vor Meyerbeer vergeblich bei irgend einem französischen Operncomponisten suchen. Deutsch ist darum auch die großartige Beschwörungsscene auf dem Klosterkirchhof im 3. Act, in der Bertram mit eben jenem Motiv aus der Introduction die Nonnen aus ihren Gräbern ruft, sowie Alles, was dann zunächst folgt. Mit der Verwandlung freilich der aus der Verwesung emporgestiegenen Klosterbewohnerinnen in tanzende Töchter der Lust, schlägt auch in der Musik der romantische Ton in Pariser Raffinement und Hyper-Romantik um. Man wolle jedoch darum nicht das, was auch diese Scene noch an Genialität enthält, unterschätzen. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an die dämonische Art, mit der im Orchester das Aufblitzen und Schweben der über den Gräbern zuckenden und die Seelen der Gestorbenen darstellenden blauen Flämmchen wiedergegeben wird, sowie an die verführerische und unwiderstehlich flehende Cello-Melodie in der Pantomime, in welcher die Anführerin der Tänzerinnen den zagenden Robert dazu bewegt, den in der Hand des Heiligenbildes befindlichen zaubergewaltigen Eibenzweig zu brechen. Und mag die berühmte „Gnadenarie" sich auch nicht in allen Stücken den strengen Anforderungen musikalisch deutscher Classicität fügen, so bleibt sie doch das geniale Aperçü eines geborenen Talentes und wirkt noch heute ebenso zündend auf jedes Auditorium, als bei ihrem ersten Erklingen vor mehr als einem halben Jahrhundert.

In den „Hugenotten" begegnen wir dem Meister auf einem vom „Robert" weitabliegenden Geistesgebiete. In diesem Werke hat Meyerbeer das Ausdrucksvermögen der Tonkunst geradezu um eine neue, bis dahin ganz unbekannt gebliebene Sphäre erweitert und bereichert. Daß der barbarische und monströse religiöse Cultus halbwilder Völker ein schrecklich-schönes Echo, der würdevolle, strenge Gottesdienst gesitteter Nationen einen erhabenen Wiederhall in der dramatischen Tonkunst zu finden vermöge, hatten zwar vor Meyerbeer schon Gluck und Spontini gezeigt; jener in seiner „Iphigenie auf Tauris", dieser in seinem „Cortez", in denen der berührte musikalische Gegensatz einerseits durch Griechen und Scythen, andererseits durch Spanier und Mexikaner zur Erscheinung kommt. Niemand aber hatte vor Meyerbeer den Haß und die

---

*) Auch die Klänge, die in der Oper „Zampa" das sich bewegende Gespenst der Marmorbraut umrauschen, sind nicht durch einen französischen Vorgänger bei Herold angeregt worden; auch sie verdanken ihr Dasein einem deutschen Werke, und zwar dem Don Juan, d. h. der Oper, durch die Mozart der Begründer der Romantik im musikalischen Drama ward.

Glaubenswuth, welche verschiedene religiöse Bekenntnisse, selbst zwischen den Angehörigen einer und derselben gesitteten Nation, eines und desselben Landes und einer gleichartigen Cultur hervorzurufen vermögen, zu schildern gewagt — mit anderen Worten: Niemand außer Meyerbeer ist es gelungen, dem religiösen Fanatismus, jenem furchtbaren Wahne der Menschennatur, dem weder Landsmannschaft, noch Blutsverwandtschaft, weder die gemeinsame Heimath, noch der gemeinsame Name Christ etwas gelten, Ausdruck und Sprache in der Tonkunst zu leihen. In den „Hugenotten" nun schildert uns der Meister diese, aus einer schrecklichen Verirrung geborene Leidenschaft Einzelner und ganzer Völker, ebensowohl in ihrer furchtbarschönen Erhabenheit, als wilden dämonischen Schrecklichkeit — und wie sehr ist ihm Beides gelungen! Hiermit vereinigt sich aber für die „Hugenotten" noch, daß wir darin auch im Uebrigen (d. h. rein musikalisch betrachtet) ein classisches Werk besitzen, in welchem wir nicht eine einzige Nummer anders wünschten und aus deren Rahmen und einheitlicher Stimmung darum auch nichts mehr (wie noch vereinzelt im „Robert" und häufig im „Propheten") herausfällt. Hier in's Einzelne zu gehen, ist bei der Fülle des Charakteristischen und Schönen unmöglich. Ich beschränke mich daher darauf, auf die in jedem Zuge meisterhafte musikalische Zeichnung der beiden hugenottischen Helden, des von jugendlich ritterlicher Schwärmerei und Romantik beseelten Raoul und seines alten löwenherzigen, nur Gott, der Lehre Luther's und seinem Herrn ergebenen Dieners Marcel zu verweisen, sowie auf den wirkungsvollen Gegensatz, in welchem die Tonsprache Beider zu derjenigen der Führer der katholischen Partei, des finsteren, fanatischen St. Bris und des hocharistokratischen, aber edeldenkenden und freimüthigen Nevers stehen.

Ein gewisses talentloses musikalisches Schulmeisterthum, dem der doppelte Contrapunkt, gleichviel in welcher handwerksmäßigen und verbrauchten Gestalt es ihn anwendet, nicht Mittel, sondern Selbstzweck ist, hat sich naserümpfend über Meyerbeer's Verflechtung von Luther's Kampflied „Ein feste Burg" mit seinem Meisterwerke ausgesprochen. Ich kann nur versichern, daß mir von Tadlern dieser Gattung Bearbeitungen jenes Chorals zu kirchlichen Zwecken vorgekommen sind, in welchen sie es ermöglichten, der herrlichen Melodie des großen Reformators ebensoviel von der ihnen innewohnenden Prosa anzuhängen, als es Meyerbeer gelang, dieselbe zu einer erneuten poetischen Wirkung zu bringen, indem er sie durch eine begeisterte schwungvolle Behandlung seinen dramatischen Zwecken dienstbar machte, wie dies namentlich im Vorspiel, im ersten Liede Marcel's, sowie im 2. und 5. Finale der Oper geschieht. Der geniale Einfall Meyerbeer's, sein Drama um das Lutherlied, als um einen durch die Weltgeschichte selber ihm gegebenen cantus firmus zu gruppiren, ist darum nicht allein zu billigen, sondern man hat auch hierin wiederum den, mitten unter den Parisern, seiner Heimath und ihren Erinnerungen treu bleibenden deutschen Meister anzuerkennen. Wie sehr es Meyerbeer gelungen (namentlich in den beiden ersten Acten der „Hugenotten") jene gleißende, nur auf der Oberfläche glänzend schillernde, im Inneren aber Verrath und Tücke bergende Galanterie musikalisch wiederzugeben, die den Hof Frankreichs unter dem Regimente der Catharina von Medicis charakterisirte, haben Franz Liszt und andere feinfühlige Beurtheiler mit Recht gerühmt. Die große Scene zwischen Raoul und Valentine im 4. Aufzug, in der es Meyerbeer als der Erste gewagt, mit einem in seiner Dramatik sich

unaufhörlich steigernden Duette beinahe einen ganzen Act zu füllen, ist seitdem unzähligemal, sowohl von der Mittelmäßigkeit, als von wirklichen großen Talenten nachgeahmt worden. Unter den letzteren unbewußt auch von Richard Wagner, welcher, bei aller Meyerbeer gewidmeten Gegnerschaft, doch nicht umhin kann, jene Scene als eine geniale anzuerkennen und der unter den, für jeden tiefer Blickenden leicht erkennbaren Nachwirkungen derselben auf ihn, die schöne Brautgemachscene seines „Lohengrin" schrieb*). — Nächst den „Hugenotten" dürfte wohl Meyerbeer's „Struensee" als die classischeste unter seinen Tondichtungen bezeichnet werden. Schon die Ouvertüre zum Trauerspiel ist ein in großem und heroischem Stil gehaltenes Orchesterstück, wie er es auf rein instrumentalem Gebiet in dieser Art nicht zum zweiten Male hervorgebracht. Den leidenschaftlichen Pulsschlag des für sein Vaterland das Martyrium erleidenden Freiheitshelden empfinden wir darin ebensosehr, als das stürmische Wogen der See, welche die Küsten seines Vaterlandes umbrandet; die Zwischenactsmusiken wiederum zeichnen sich durch eine ebenso große Mannigfaltigkeit der Stimmung, die hier vom Sanftrührenden bis zum Herbtragischen sich verbreitet, als durch meisterhafte Abrundung aus.

Meyerbeer's „Prophet" bedeutet, den „Hugenotten" gegenüber, einen Rückschritt. Ein solcher macht sich namentlich darin fühlbar, daß dies Werk nicht von berechnender Absichtlichkeit und Effecthascherei freizusprechen ist, sowie daß ihm die Einheit der Stimmung und des Stils mangelt, die das ihm vorhergehende in so hohem Grade besitzt. Dennoch enthält auch der „Prophet" noch einzelne Scenen, die eine dramatisch-musikalische Kraft ersten Ranges documentiren. Ich rechne hierzu Johann von Leyden's Erzählung seines geheimnißvollen Traumes, sowie die durch ihr mystisches Colorit poetisch wirkende Instrumentirung derselben; nicht weniger das von keck aufblitzendem Spott, wilder Lust und beißender Ironie erfüllte Trinkquartett der drei Führer der Wiedertäufer und Oberthür's im 3. Act; ferner die große Finalscene des 3. Actes, in der Johann die aufrührerischen Schaaren der Wiedertäufer zum Gehorsam zurückführt und zum Sturm auf Münster begeistert; sowie endlich die große, durch den prächtigen Krönungsmarsch eingeleitete und bis zur Verleugnung des Sohnes durch die Mutter sich steigernde Scene im Dome zu Münster. — Auf einem ganz anderen Gebiet erblicken wir den Meister in seiner Oper „Der Nordstern", die uns mit ihren frischen Melodien, Rhythmen, Märschen und Ensembles darthut, daß es Meyerbeer auch an der Begabung für das Heitere und Komische, namentlich wo dasselbe, wie hier, im historischen Gewande auftritt, nicht mangelte. Meyerbeer's letztes größeres Werk „Die Afrikanerin" besitzt, wenn wir uns allein an deren Musik halten und von ihrem theilweise raffinirt zugespitzten Stoff- und Textesinhalt absehen, ein im Ganzen weit gediegeneres und einheitlicheres Gepräge, als der „Prophet". Der vierte, ganz in Indien spielende Act zeigt sogar einen classisch-großartigen Zug und erhebt sich, hinsichtlich ergreifender dramatisch-musikalischer Schlagfertigkeit und Objectivität, bis zur Höhe eines Spontini. Dagegen zeigen die übrigen Acte ein Nachlassen

---

*) Was im Ausdruck der Brautgemachscene, durch die durchaus andere dramatische Situation bedingt, anders ist, ändert nichts an dem, dem Hugenottenduett verwandten großangelegten Aufbau derselben. — Wagner's oben erwähnte Aeußerung findet sich in „Oper und Drama", Band III, S. 377 seiner gesammelten Schriften.

der productiven Kraft und des Reichthums dramatisch-musikalischer Erfindung, die dem Meister früher in so hohem Grade eigen waren. — Fügen wir dem Gesagten noch hinzu, daß Meyerbeer, gleich seinem Freunde Weber, als einer der Erwecker und Neugestalter der modernen Instrumentirungskunst, namentlich in deren Anwendung auf die Oper, dasteht und daß er nach dieser Seite hin, d. h. als genialer dramatischer Colorist, von Niemand begeisterter gerühmt wird, als von Hector Berlioz, dem geistvollen und historisch äußerst wichtigen Mitbegründer der neuromantischen Tonschulen Deutschlands und Frankreichs, so dürften wir das Nothwendigste von dem, was uns in dem hier gezogenen engen Rahmen über Meyerbeer zu sagen möglich war, erschöpft haben*).

Gleich Weber hat auch Meyerbeer eine höchst bedeutende Wirkung auf musikalische Zeitgenossen und Nachfolger ausgeübt — einen Einfluß, der sich bei ihm ebensowohl auf deutsche, als auf französische und italienische Operncomponisten erstreckt. Unter den deutschen dramatischen Componisten sind es besonders Franz Lachner, Lortzing, Flotow, Nicolai, Kretschmer, sowie neuerdings auch Rubinstein und Goldmark, unter den französischen Meistern Halévy, Gounod, sowie auch Bizet, unter den italienischen endlich Mercadante (namentlich im „Guiramento"), Donizetti (besonders in der „Favorite"), sowie Verdi (vorzüglich im „Rigoletto" und „Don Carlos"), welche mehr oder weniger Meyerbeer's Einflüssen unterstanden haben. Da diese Operncomponisten aber zum Theil auch noch die Einwirkungen anderer ihnen vorangegangener Meister erfahren (so z. B. Franz Lachner die Einwirkung Weber's, Lortzing und Nicolai diejenige Mozart's und Weber's, Gounod und Bizet die von Mendelssohn, und die beiden Genannten, sowie Verdi diejenige Wagner's), da ferner auch die größere Hälfte von ihnen soviel eigene Künstler-Individualität besitzt oder einer soviel späteren Zeit angehört, daß wir auf sie im Laufe der folgenden Capitel noch zurückkommen, so sei an dieser Stelle nur derjenigen Meister unter ihnen gedacht, die sich, sowohl dem historischen Fortgange als der Eintheilung unseres Werkes nach, hier am passendsten anschließen. Es sind dies die deutschen Meister Lortzing, Flotow und Nicolai, die man, mit Meyerbeer zusammen, auch als eine „Berliner Opernschule" bezeichnen könnte.

Albert Lortzing, geb. 1803 zu Berlin, gest. daselbst 1851, war der Sohn einer Schauspielerfamilie. Seine Eltern entdeckten bald des Knaben ungewöhnliche musikalische Anlagen und ließen ihm, soweit dies bei ihrem Umherziehen von Bühne zu Bühne möglich, eine musikalische Ausbildung zu Theil werden. Wenn wir ihm nun unter diesen Verhältnissen zunächst in Kinderrollen auf den Brettern begegnen, so war er doch schon vor 1822 in Düsseldorf und Aachen zu kleinen Tenor-

*) Wir erwähnen nur beiläufig noch, daß die Oper „Dinorah" (französisch „Le pardon de Ploërmel") außer einigen höchst pikanten Solonummern nur wenig Bedeutendes enthält. Dagegen befindet sich unter den zu den preußischen Hoffesten für Militär-Musikchöre componirten „Fackeltänzen" manches äußerst Anmuthige oder von chevaleresk-romantischer Stimmung Belebte. Auch Meyerbeer's „Schiller-Marsch", sowie seine Chöre zu den Eumeniden des Aeschylos sind sehr erwähnenswerth und in dem Psalmenwerk, das der Autor auf Befehl Friedrich Wilhelms IV. für den königl. Domchor zu Berlin herausgegeben, bezieht sich der Psalm, den Meyerbeer dazu beisteuerte, in einer für den Dramatiker charakteristischen Weise, auf die Pest und ihre Schrecken.

oder Baritonpartien engagirt. Im Jahr 1832 schrieb er ein Liederspiel „Scenen aus Mozart's Leben" und versah des alten Ad. Hiller's Singspiel „Die Jagd" mit neuer Instrumentirung. Zwischen 1833 und 1844 war er am Leipziger Theater theils als Regisseur, theils als Sänger, theils als Componist beschäftigt. Hier gingen seine bekanntesten Opern „Die beiden Schützen" (1837), „Czar und Zimmermann" (1838), sowie „Der Wildschütz" (1842) zum erstenmal in Scene und begründeten den Namen ihres Schöpfers als den eines der trefflichsten neueren Componisten komischer Opern in ganz Deutschland. Nachdem er 1844 Kapellmeister am Leipziger Theater geworden, betrat er mit seiner 1845 in Hamburg gegebenen „Undine" auch das Gebiet der romantischen Oper, deren Stimmungswelt jedoch seinem Talente bei weitem weniger zugänglich war, als das Feld, auf dem er sich bis dahin bewegt hatte. Er starb, nachdem er noch nicht ganz ein Jahr als Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin fungirt hatte, in sehr kümmerlichen Verhältnissen. Lortzing schrieb zuerst wieder, seit dem Hingange Mozart's und Dittersdorf's, echte komische Opern in Deutschland, die sich durch ihren frischen Humor und ihre gesunde Heiterkeit höchst wohlthätig von den frivolen Operetten unterscheiden, die bereits zu seiner Zeit in Paris und Wien aufkamen. Auch dem Possenhaften ist er stets fern geblieben, wenn er auch in mehreren seiner weniger bedeutenden Opern, z. B. in seinem „Waffenschmied" und „Hans Sachs", mitunter zu einem etwas hausbacken-philisterhaften musikalischen Schlendrian herabsinkt. Dagegen zeigt uns eine Oper wie „Czar und Zimmermann" in ihren größeren Ensemblestücken auch den durchgebildeten und seiner Wirkungen sicheren Musiker. Lortzing hat gerade in diesem Werke neuerdings wiederum gezeigt, daß man volksthümlich und allgemein beliebt sein kann, ohne trivial zu werden. — Otto Nicolai, geb. 1810 zu Königsberg, gest. 1849 zu Berlin, entfloh mit 16 Jahren seinem von seiner Mutter geschiedenen tyrannischen Vater und fand einen Beschützer, der ihn in Berlin bei Klein und Zelter zum Musiker ausbilden ließ. Freiherr von Bunsen berief ihn 1833 als Organisten an die Kapelle der preußischen

Fig. 269. Albert Lortzing.

Gesandtschaft zu Rom. Dort lernte er die alten und neuen italienischen Meister kennen und sangbar und wirkungsvoll für Chöre, sowie namentlich auch für Solostimmen schreiben. Er brachte in Italien nicht weniger als 5 in italienischer Sprache geschriebene Opern zur Aufführung. Nachdem er 1841 in Wien, als Kreutzer's Nachfolger, Hofkapellmeister geworden, ward ihm 1844 die Dirigentenstelle am königl. Domchor zu Berlin angetragen, mit welcher sich für ihn 1847 diejenige eines Hofkapellmeisters an der königl. Oper verband. Als solcher schrieb er sein Meisterwerk, seine genial instrumentirte und von einer unverwüstlichen Frische und Lebenslust erfüllte komische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“, von der er leider nur die vier ersten, 1849 mit immer wachsendem Beifall in Berlin gegebenen Vorstellungen erlebte. Nicolai war ein noch feinerer und geistreicherer Musiker als Lortzing und über seinen „Lustigen Weibern“ schwebt neben der Komik auch jener Hauch von Romantik, den in seiner „Undine“ hervorzurufen Lortzing allein schon durch seine zu wenig blühende Instrumentirung verhindert ward. Als Kirchencomponist that sich Nicolai durch eine Reihe schöner und zum Gebrauche des Berliner Domchors bestimmter Motetten und Psalmen hervor, in denen er sich auch als bedeutender Colorist auf rein vocalem Gebiet erwies. — Friedrich von Flotow, geb. 1812 auf Gut Rentendorf in Mecklenburg, gest. 1883 zu Darmstadt als pensionirter Intendant des Hoftheaters zu Schwerin, sollte nach der Bestimmung seines Vaters, eines königl. preuß. Rittmeisters, ursprünglich Diplomat werden. Bei seiner ersten Anwesenheit in Paris ward er jedoch in so heftiger Weise von den Wirkungen der dortigen Oper ergriffen, daß ihm sein Vater die Erlaubniß ertheilte, Musiker zu werden. Unter seinen für Paris geschriebenen Erstlingsopern errang sich nur „Le naufrage de la Méduse“ einen durchschlagenden und dauernden Erfolg. Doch erst mit den Opern „Alessandro Stradella“ (zuerst in Paris, 1844 in Hamburg und bald darauf in ganz Deutschland gegeben), sowie mit seiner 1847 zu Wien in Scene gehenden „Martha“ machte sich Flotow einen überall bekannten Namen. Meyerbeer hat er zum größeren

Fig. 270. Otto Nicolai.

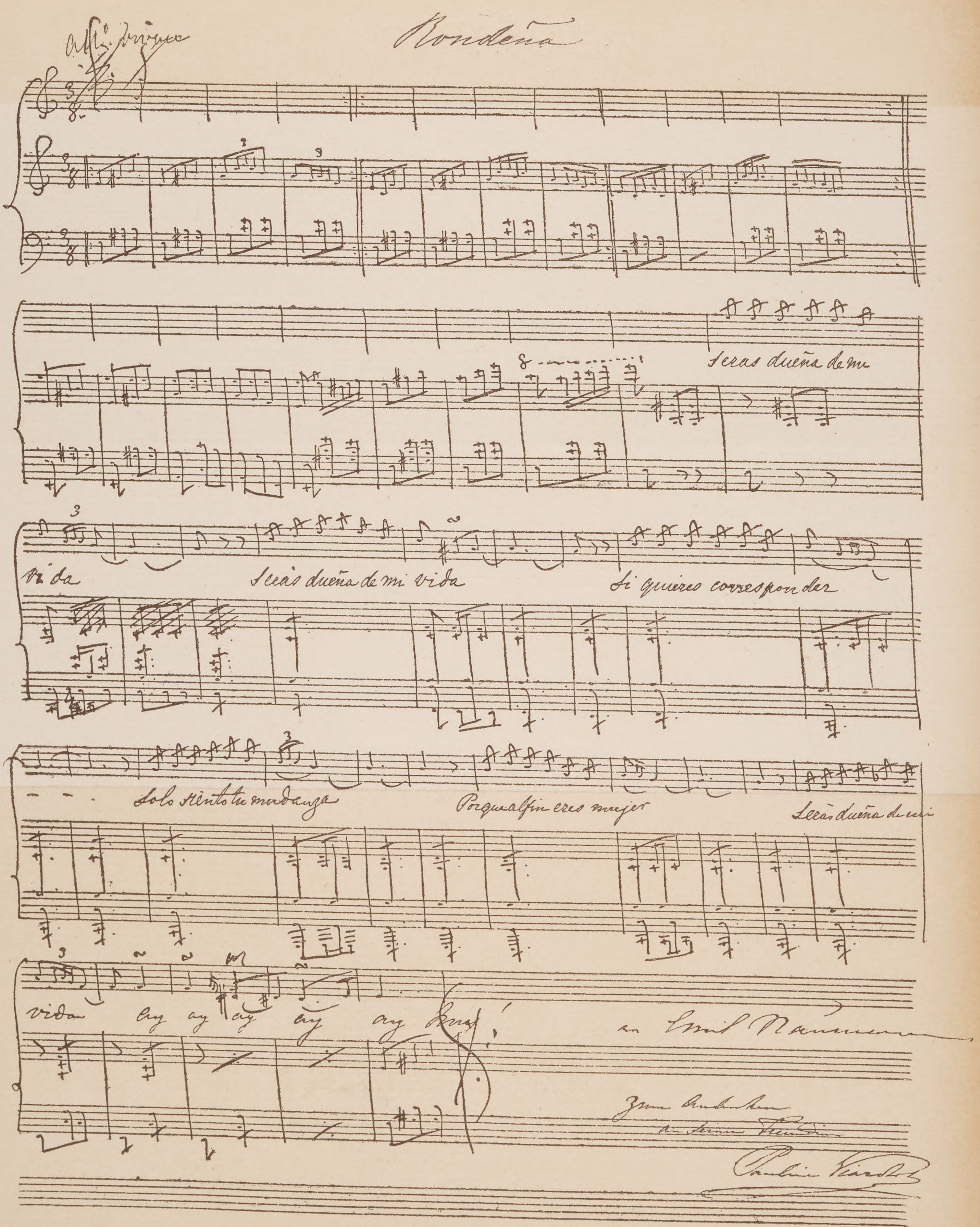
Theil auch seine piquante Art zu instrumentiren, sowie einen gewissen dramatisch-musikalischen Esprit zu verdanken, der so manchem künstlerisch gediegeneren, aber von Bühnenwirkungen nichts ahnenden deutschen Operncomponisten abgeht.

Die drei hier eingehender erwähnten Meister verdanken ihren Ruf, gleich Meyerbeer, fast ausschließlich ihren Opern; während aber Meyerbeer als dramatischer Componist nur gelegentlich humoristische Züge zeigt, steht bei ihnen das musikalisch Heitere und Humoristische im Vordergrunde ihres Wirkens. Lortzing ist gleich Meyerbeer ein geborener Berliner; Nicolai brachte den für sein Schaffen wichtigsten Theil seines Lebens in Berlin zu. Beide standen daher nicht nur unter den künstlerischen, sondern gelegentlich auch unter den persönlichen Einwirkungen Meyerbeer's. Auf Flotow, der, gleich Lortzing und Nicolai, dem ostdeutschen Norden angehörte, wirkte Meyerbeer hauptsächlich in Paris ein, in welcher Stadt Flotow gerade seine Lehrjahre durchmachte, als sein Landsmann Meyerbeer daselbst seine größten Triumphe feierte. Gemeinsam ist den Meistern der Berliner Schule bedeutende Bühnenkenntniß und eine, unter Deutschlands Operncomponisten im Allgemeinen wenig verbreitete dramatische Schlagkraft; nicht minder auch eine Weltanschauung, die sich durch eine gewisse Realistik von der vorwaltend idealistisch angehauchten Opernschule unserer deutschen Romantiker unterscheidet.

Fig. 271. Jenny Lind.

In gleicher Weise, wie wir hier an den größten dramatischen Meister Berlins das Gefolge der, von uns als Berliner Schule bezeichneten Operncomponisten anschlossen, lassen sich auch die vornehmsten dramatischen Sänger aus Meyerbeer's Ruhmeszeit um diesen, als um ihren Mittelpunkt gruppiren; um so mehr, als sie alle mehr oder weniger in eine persönliche künstlerische Beziehung zu ihm und seinen Werken getreten sind, mithin in ähnlicher Art von ihm beeinflußt wurden, wie die oben erwähnten großen deutschen Virtuosen des Streichorchesters von Spohr. — So ward Sophie Löwe (1815 bis 1866), in Folge ihres glänzenden Gastspiels als Isabella in Meyerbeer's „Robert der Teufel", als Primadonna an der königl. Oper in Berlin engagirt*). So war die große Wilhelmine Schröder-Devrient (1804 bis 1860)

*) Von der Vielseitigkeit der genannten Künstlerin legt die Thatsache Zeugniß ab, daß sie in einer und derselben Berliner Saison die Norma, Nachtwandlerin, Lucrezia Borgia,



Notenschrift Pauline Viardot's.

Das Original befindet sich im Besitz des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden

nicht nur eine hinreißende Armide, eine der rührendsten Euryanthen, und der unvergleichlichste Fidelio, den wir überhaupt gesehen, sondern auch die durch ihre hochtragischen dramatischen Accente und ihr erschütterndes Spiel ergreifendste Valentine, die jemals in Deutschland in den „Hugenotten“ aufgetreten. So errang Jenny Lind, geb. 1820 zu Stockholm, ihren 1844 von Berlin ausgehenden Weltruhm zuerst durch Meyerbeer, der die Partie der Vielka in seinem „Feldlager in Schlesien“ ausdrücklich für sie componirte und ihr überhaupt, so lange er lebte, fördernd zur Seite stand. Die Künstlerin hatte schon 1838 in Stockholm neben der Euryanthe und Agathe (als deren idealste Repräsentantin sie gelten durfte) eine Partie Meyerbeer's, dessen Alice im „Robert“ mit großem Erfolge gesungen. — Der musikalisch hochbegabte Tenorist Bader wiederum war einer der vorzüglichsten Vertreter von Meyerbeer's „Robert“, und einen Raoul oder einen Propheten, wie ihn in der glänzendsten Zeit der königl. Oper zu Dresden (etwa von 1837 bis 1860) Joseph Tichatschek sang, dürfte man in ähnlicher Vollendung nicht so leicht wieder hören. In neuerer Zeit hat sich ihm in Berlin beziehentlich der letztgenannten Rolle nur Albert Niemann an die Seite zu stellen vermocht, woselbst auch Pauline Lucca in der Titelrolle der „Afrikanerin“ Unvergleichliches bot und überdies zu den besten deutschen Valentinen zählte. — In Paris vollends, woselbst in der Zeit der glänzendsten Triumphe Meyerbeer's, namentlich zwischen 1831 und 1849, ziemlich gleichzeitig die großen spanischen Sängerinnen Pauline Viardot-Garcia und ihre Schwester, die unvergleichliche Malibran, das italienische Schwesternpaar Grisi, eine Fanny Persiani, die Alboni mit ihrem mächtigen Alt, der Tenorist Rubini, die großen Bassisten Tamburini und Lablache, sowie der ebenso fein geschulte, als einen

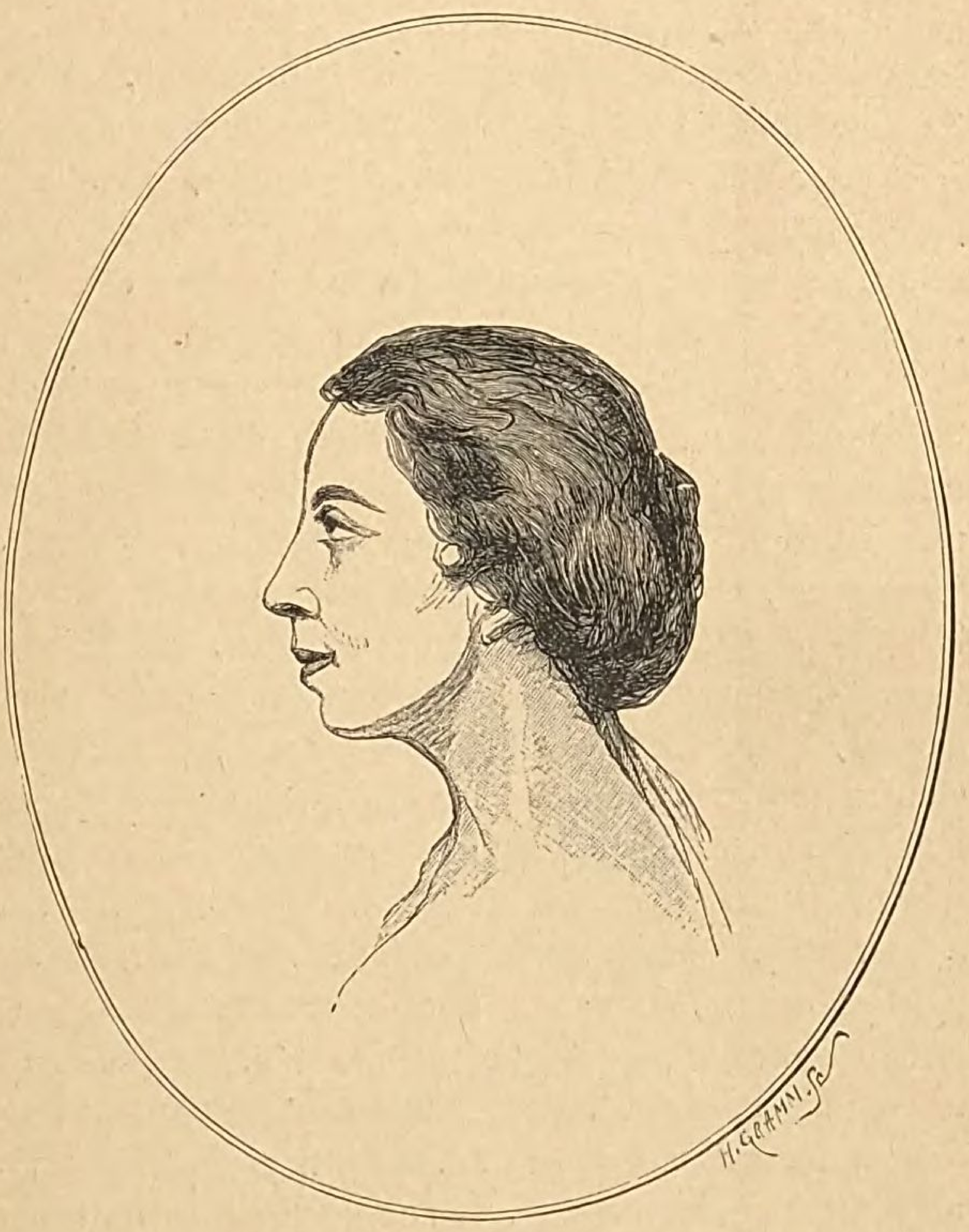


Fig. 272. Pauline Viardot-Garcia.
Selbstportrait der Künstlerin und im Besitz des Autors.

Jessonda, Donna Anna, Elvira, sowie die Sopranpartien in Schneider's „Weltgericht“ und Haydn's „Schöpfung“ sang.

bezaubernden Tenor besitzende Hippolyte Roger auftraten, erstanden Meyerbeer mehrere der genialsten Schöpfer und Schöpferinnen seiner hervorragendsten Partien. So sang Roger in Paris den ersten Propheten, so die Viardot-Garcia daselbst die erste, ganz auf ihre Stimme, ihren dramatischen Vortrag und ihr ergreifendes Spiel vom Tondichter berechnete „Fides“, die nach ihr die Alboni mit kaum geringerer Genialität gab, während beide Künstlerinnen auch in anderen Meyerbeer'schen Rollen, die Viardot als Valentine und Alice, die Alboni als Page in den „Hugenotten“, Unvergleichliches leisteten. — Mit auf Meyerbeer's Veranlassung trat damals auch ein großer Theil der Genannten zu einer Mustervorstellung von Mozart's „Don Juan“ zusammen, in welchem die Grisi die Donna Anna, die Persiani die Elvira, die Viardot die Zerline, Tamburini den Don Juan, Lablache den Leporello, Rubini den Ottavio und ebenso bedeutende Kräfte den Comthur und den Masetto sangen und in welcher, wie mir Frau Viardot erzählte, es allen Mitwirkenden offenbar ward, daß diese wunderbare Oper eigentlich gar keine Nebenrollen, sondern nur Hauptrollen besitze, da jeder der genannten großen Künstler eine Gelegenheit unerschöpflicher Vertiefung in der ihm übertragenen Partie fand.

In ein näheres künstlerisches Verhältniß anderer Art zu Meyerbeer traten Reformatoren, respective Verbesserer unserer modernen Militär- und Blechbläserchöre wie der Erfinder der Baßtuba, W. F. Wieprecht in Berlin (1802 bis 1872) und Adolph Sax in Paris (geb. 1814 zu Dinant a. d. Maas), der Vater des Saxophons, d. h. der Gruppe jener bekannten nach ihm genannten Blechblasinstrumente, die sich aus der Saxtuba, dem Saxhorn, der Saxtromba u. s. w. zusammensetzt. Diese Instrumente wurden zum Theil mit durch Spontini und Meyerbeer hervorgerufen, welche Meister nicht nur auf größere Massenwirkungen von Orchestern und Chören in ihren Opern ausgingen als ihre Vorgänger, sondern denen auch reiner ansprechende, eine vollständigere, chromatische Scala besitzende und in einem rascheren Tempo fortschreiten könnende Baßblechbläser, als man bisher besessen, erwünscht waren. Denn wenn auch Baßtuba und Saxtuba nicht den edlen Ton der Baßposaune besitzen, so sind sie doch beweglicher als diese (die Baßtuba hat zugleich einen weit größeren Umfang) und sprechen reiner an als die früheren Contrafagotts (die neuerdings übrigens auch bedeutende Verbesserungen erfuhren), die Ophikleiden, der Serpent, der Bombardon u. a. der früheren tiefen Baßbläser, welcher sich zum Theil noch ein Beethoven und in manchen Werken selbst noch ein Mendelssohn bedienen mußte. Sax ward 1857 Lehrer des Saxophons am Pariser Conservatoire; Wieprecht starb als Generalmusikdirektor aller königl. preußischen Garde-Militärmusikchöre. Beiden wäre noch der 1844 zu Berlin gestorbene Stölzel, der Erfinder des Ventilhorns, anzureihen.

Was Spohr und Meyerbeer, wenn wir von ihren jüngeren Zeitgenossen Mendelssohn und Schumann absehen, innerhalb derjenigen Epoche der deutschen Tonkunst bedeuteten, in die ihre hervorragendsten Schöpfungen fallen, zeigt uns am deutlichsten ein Vergleich beider (des Einen vorzugsweise als Sinfonikers, des Anderen hauptsächlich als Dramatikers) mit den in beiden Gebieten unter ihren deutschen Landsleuten in derselben Zeit auftretenden Componisten. Nehmen wir den begabten Heinrich Marschner aus, den würdigen Jünger C. M. v. Weber's, so repräsentiren in der angedeuteten Epoche ein Joseph von Lindpaintner mit seinen 28 Opern

(1791 bis 1856), im Bunde mit Gustav Schmidt (geb. 1816), dem Componisten der ihrer Zeit beliebten Oper „Prinz Eugen", und theilweise selbst Kreutzer, Reissiger und Lortzing (die mit den meisten ihrer Opern die Höhe des „Nachtlager von Granada", des „Czar und Zimmermann", des „Wildschützen" und der „Yelva" nicht wieder erreichten) das deutsche Philisterthum in der Oper, ja einen guten Theil jener „Kapellmeistermusik", gegen die sich später die Neuromantiker (dieselbe dabei freilich fälschlich mit der Classicität verwechselnd) so lebhaft erhoben und welche auch durch der Vorgenannten, sowie durch Thomas Täglichsbeck's (1799 bis 1867), Wenzeslaus Kalliwoda's (1800 bis 1866), Joseph Mayseder's (1789 bis 1863) und Anderer Sinfonien, Ouvertüren, Concerte, Streichquartette und um das Clavier sich gruppirende Kammermusiken reichlich vertreten ist.

Die Nachwelt ist gerecht. Das Ansehen Spohr's, der anfänglich überschätzt, dann unterschätzt ward, ist wieder im Steigen begriffen. Auch Meyerbeer, der als Israelit, sowie durch seine neue, Freunde und Feinde hervorrufende Richtung, bald in den siebenten Himmel erhoben, bald in den tiefsten Höllenpfuhl hinabgestoßen ward, begegnet in neuester Zeit wieder einer nach beiden Seiten hin objectiveren und gerechteren Würdigung. Lassen wir daher die Irrthümer, welche vergangene Zeiten beiden Meistern gegenüber, bald im Guten, bald im Schlimmen, verschuldet, mit jenen hinter uns liegenden Tagen begraben sein und freuen wir uns lieber, daß Deutschland an Spohr und Meyerbeer zwei große Talente mehr besitzt, um die uns das Ausland beneidet.

Achtundzwanzigstes Capitel.

Felix Mendelssohn und Robert Schumann.

Die Reihe der großen deutschen Talente, die mit Franz Schubert und Carl Maria von Weber sich eröffnete und in den Meistern Spohr und Meyerbeer fortsetzte, schließt, wenn wir von Richard Wagner absehen, der ebenfalls zu denselben gehört, den wir aber, der Ausnahmestellung halber, die er in der Musikgeschichte einnimmt, erst in einem der folgenden Capitel behandeln, mit den beiden Tondichtern Felix Mendelssohn und Robert Schumann ab. War Schubert noch naiv, wie unsere großen Altmeister, und auch Weber, obwohl wir in ihm dem ersten schriftstellernden Tondichter begegnen, als Componist nirgend tendenziös, sondern frisch und unangekränkelt wie die Weisen, die aus dem deutschen Volksgemüth hervorklingen, und der Hauch, der durch den deutschen Wald geht, so unterscheiden sich von ihnen ihre Nachfolger Spohr und Meyerbeer, und in ähnlicher Weise Mendelssohn und Schumann (die Letzteren trotz ihrer weiten Verbreitung in den Kreisen der gebildeten Gesellschaft) durch ein weniger bestimmt hervortretendes nationales Gepräge und ein bewußteres Schaffen. Bei Spohr finden wir zwar, namentlich wenn wir ihn als Harmoniker und Romantiker erfassen, eine besondere Seite deutschen Wesens noch sehr ausgeprägt, er ist aber im Uebrigen sehr weit von Weber's allgemeinverständlicher

Volksthümlichkeit entfernt, während Meyerbeer wohl, wie dies unsere Theater beweisen, bedeutend populärer wie Spohr geworden, dagegen wiederum nicht so specifisch deutsch erscheint wie dieser und wie sein Zeitgenosse und Freund Weber. Auch bei Mendelssohn und Schumann kann von einem besonders prononcirten Hervortreten ihrer Nationalität erst in zweiter Linie oder nur nach bestimmten Richtungen hin die Rede sein, wenngleich der Umstand, daß sie Deutsche sind, ihr Wesen immer noch in erschöpfenderer Weise kennzeichnet, als dies unseren musikalischen Heroen gegenüber der Fall war und Mendelssohn überdies darthat, daß es ihm nach einer gewissen Seite hin ebenfalls gegeben war, aus der deutschen Volksseele heraus in Tönen zu dichten, wie dies beispielsweise seine in den Volksmund übergegangenen Lieder: „Es ist bestimmt in Gottes Rath", „Wer hat dich, du schöner Wald", „Leise zieht durch mein Gemüth", „O Thäler weit, o Höhen" darthun, durch die er, wenn auch nicht in gleich umfassender Art, so doch als Liedersänger, nicht weniger ein Liebling des deutschen Volkes ward, als Weber und Schubert.

Wenn wir nun die beiden Meister, um die es sich hier für uns handelt, als Dioskuren behandeln und als innerlich Verbundene schildern, so sind wir hierzu wenigstens ebenso berechtigt, wie gegenüber ihren Vorgängern aus der Epoche der großen deutschen Talente, da sie sich uns, gleich diesen, nicht nur durch das, was ihnen beiden gemeinsam ist, sondern ebensosehr durch das, was sie zwar unterscheidet, aber zugleich auch einander ergänzen läßt, als ein besonders für sich existirendes Paar darstellen. Richten wir nun unsere Blicke zunächst auf das, was sie als Geistesverwandte charakterisirt. — Mendelssohn und Schumann sind beide zunächst vorwaltend subjective und lyrische Naturen. Ist es doch kennzeichnend, und zwar nicht nur für die moderne Musik, sondern für die gesammte moderne Kunst und Poesie überhaupt, daß darin lyrischer Ausdruck und lyrische Empfindungsweise immer ausschließlicher zur Herrschaft gelangen, während der dramatische Stil (in der Malerei das historische Genre) und eine epische oder plastische Auffassungs- und Darstellungsweise den Dichtern und Künstlern der jüngsten Vergangenheit immer mehr abhanden gekommen sind. Namen dürfen uns, dieser Erscheinung gegenüber, nicht täuschen; denn Vieles nennt sich heute Epos, Drama oder Oper, worin demungeachtet, statt epischer und dramatischer Züge, rein lyrische Stimmungen und, statt einer objectiven Darstellung dramatischer, vom Dichter oder Tondichter sich loslösender Charaktere und Situationen, lediglich das eigenste und beschränkteste Innenleben des künstlerischen Subjectes vorherrscht. Eine solche Erscheinung muß in einer Zeit von so stark realistischem Gepräge, wie die unsere, besonders auffallen. Sie geht jedoch gerade aus der Reaction des dem Menschen eingeborenen Idealismus gegen eine entgötterte Welt und gegen eine ihn von allen Seiten umgebende nüchterne Wirklichkeit hervor. Auch besitzt jedenfalls die Musik, als die lyrischste aller Künste, ein entschiedeneres Vorrecht, länger in den Regionen eines ausschließlichen Innenlebens zu verweilen, als die anderen Künste. Hierzu kommt noch, daß die Gebiete, auf welchen die Tonkunst einer lyrischen Ausdrucksweise fähig ist, weit verschiedenartiger und zahlreicher sind, als in der Poesie, Malerei und Plastik. Daher begegnen wir denn auch in Mendelssohn und Schumann, obwohl sie in mancher Beziehung Epigonen der lyrischen Blüthe früherer großer Epochen der Tonkunst sind, zugleich doch den Schöpfern abermaliger neuer Richtungen lyrisch musikalischen Ausdrucks. So ist beispielsweise Mendelssohn der Begründer

der für sich bestehenden und für sich allein ein abgeschlossenes Tongemälde darstellenden „Concert-Ouvertüre“, welcher wir, in diesem Sinne und in gleicher Form, vor seinen „Hebriden“, seiner „Melusine“ und seinen übrigen Werken gleicher Gattung nicht begegnen; so auch ist er der Erfinder der „Lieder ohne Worte“, sowie der Umbildner des alten Capriccio und des 4stimmigen a capella-Liedes zu modernen Gattungen. Aehnliches gilt von Schumann, in welchem wir den Schöpfer der Ballade für Deklamation mit Clavierbegleitung und den Componisten von für Pianoforte geschriebenen „Novelletten“ und „sinfonischen Etüden“ begrüßen.

Eine weitere Geistesverwandtschaft beider Tondichter offenbart sich in der Thatsache, daß Schumann und Mendelssohn als die beiden bedeutendsten Tondichter unter allen nach dem Hingange Schubert's aufgetretenen Liedersängern dastehen, was ebensowohl in Beziehung auf die Qualität des von ihnen im deutschen Liedergarten an unverwelklichen Blüthen Hervorgerufenen, als auf dessen Quantität zu verstehen ist, da die von ihnen componirten Lieder und Gesänge (wenn sie sich auch nicht, wie bei Schubert, dem ersten halben Tausend nähern) doch einen bedeutenden Bruchtheil in der Gesammtheit des von ihnen Geschaffenen darstellen. Mendelssohn schrieb (seine in Liedform gehaltenen 10 Duette mit einbegriffen) gegen 140 Lieder, darunter 83 für eine Stimme mit Pianoforte, 28 Lieder für gemischtes Quartett und 17 Lieder für Männerchor*). Bei Schumann ist die Zahl seiner Lieder eine noch größere, da wir deren (ebenfalls seine liedartigen Duette und Lieder für gemischten und Männerchor mit einbegriffen) etwa 200 besitzen. Gerade auch durch ihre Lieder werden beide Meister als zu jenen zartbesaiteten Naturen gehörend gekennzeichnet, über die, soweit dies bei Männern möglich ist, ein Hauch weiblicher Grazie und Anmuth oder frauenhafter Innigkeit und stiller Versenkung in die Tiefen des eigenen Gemüthes verbreitet ist.

Als einen zweiten Vorzug, den beide Tondichter miteinander theilen, haben wir ihnen nachzurühmen, daß sie sich im Felde der Orchestercomposition als die bedeutendsten Meister der Sinfonie, sinfonisch gehaltener Ouvertüren und mit Orchester geschriebener Concerte für Solo-Instrumente, seit dem Hingange unserer drei großen classischen Sinfoniker, Haydn, Mozart und Beethoven, erweisen. Zwar stehen Schubert in seiner großen C dur-Sinfonie und Spohr in seiner Sinfonie „Die Weihe der Töne“ ihnen in dieser Beziehung ebenbürtig zur Seite; während aber diese Meister je nur ein Werk dieser Gattung vollendeten (denn Schubert's H moll-Sinfonie blieb ja leider Fragment), schrieb Schumann seine vier bedeutenden Sinfonien in B dur, D moll, C dur, Es dur und das prächtige Werk „Ouvertüre, Scherzo und Finale“, das ebenfalls als eine solche gelten kann, nicht weniger sein großes Clavierconcert mit Orchester in A moll, sowie Mendelssohn, außer seinen beiden berühmten Sinfonien in A moll und A dur, seinem Pianoforte-Concert in G moll und seinem schönen Violinconcert, die fünf ursprünglich selbstständig gedachten und darum auch fast sinfonisch behandelten

*) Das 83ste seiner, nur für eine Singstimme geschriebenen Lieder wird durch das erst vor wenigen Jahren vom Verfasser bei Schubert in Leipzig herausgegebene und aus der Zeit der Sommernachtstraum-Ouvertüre herrührende schöne Lied von Schiller's Thekla: „Der Eichwald brauset“ dargestellt, das Mendelssohn der, mit einer wohlklingenden und ausdrucksvollen Stimme begabten Mutter des Autors 1826 in ihr Album componirte.

Concertouvertüren zum „Sommernachtstraum", zu den „Hebriden", zur „Melusine", zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zu „Ruy Blas"*). Schumann kann den Ruhm, der bedeutendste Instrumentalcomponist seit Haydn, Mozart und Beethoven zu sein, auch auf dem Gebiete der Kammermusik für sich in Anspruch nehmen, wie dies seine drei Streichquartette, op. 41, sein Clavierquintett in Es dur, op. 44 und sein Clavierquatuor, ebenfalls in Es dur, op. 47, darthun, während sich Mendelssohn, bei vielem Reizenden, Liebenswürdigen und meisterlich Abgerundeten, doch auf diesem Felde nicht mit Schumann bezüglich leidenschaftlichen Ausdrucks, Kraft der Erfindung und unmittelbarer Wärme des Gefühls zu messen vermag.

Auch als die beiden bedeutendsten Claviercomponisten stehen Mendelssohn und Schumann seit dem Hingange Beethoven's in der classischen Pianoforteliteratur Deutschlands da. War Schumann sein Clavier das Instrument, dessen Saiten und Tasten ihm dazu dienten, jeder, nicht nur momentanen, sondern auch tiefer erregten Stimmung, wie sie ihm sinnend oder fantasirend kam und ihn beherrschte, Ausdruck zu leihen, ja, hat er sich im ersten Drittel seiner schöpferischen Thätigkeit, in den Jahren 1829 bis inclusive 1839, eigentlich nur auf Claviercompositionen beschränkt, wie dies seine „Papillons", „Intermezzi", sein „Carnaval: Scènes mignonnes sur 4 notes", seine „Sonaten op. 11, 14, 22", seine „Fantasiestücke", „Arabesken", „Humoresken", „Nachtstücke", „Kinderscenen", die 18 Charakterstücke „Die Davidsbündler" genannt, der Fantasiencyklus „Kreisleriana" betitelt u. s. w. darthun, so waren Mendelssohn seine Pianofortecompositionen mehr der Ausdruck von leicht auf der Oberfläche besonderer Stimmungen hinstreifenden Momenten seines Künstlerdaseins, ebensosehr dazu bestimmt, dem Spieler Gelegenheit zu einem dankbaren Vortrag zu geben, als bis zur höchsten Glätte abgerundet. Schumann war sein Clavier der Vertraute stiller einsamer Stunden, der Freund, dem er uneingeschränkt bekannte und beichtete, was in ihm vorging; Mendelssohn dagegen war sein Instrument mehr der Vermittler zwischen dem Spieler und einem von ihm vorausgesetzten gebildeten und feinfühligen Publikum, womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, daß der Meister jemals bis zur gewöhnlichen Salonmusik herabgestiegen sei, welcher weder seine „Lieder ohne Worte", „Charakterstücke", „Präludien und Studien", noch seine „Caprices", „Fantaisies", „Sonaten", „Variationen", geschweige denn seine großen „Capriccios", seine „Präludien und Fugen" (op. 35) oder seine „Variations sérieuses" (op. 54) angehören.

Neben den bisher angeführten positiven Anlagen und Künstlereigenschaften, die beiden Meistern gemeinsam waren, haben wir auch eines Mangels zu gedenken, der ebensowohl in der Begabung des Einen wie des Anderen begründet war. Beiden fehlte nämlich, trotz ihrer während ihres ganzen Künstlerdaseins wiederholten Wünsche und Versuche für die Bühne thätig zu sein, die eigentliche Befähigung für die Oper und für den von dieser geforderten besonderen und gewissermaaßen auf bestimmte musikalische Brenn- und Höhepunkte hin sich steigernden musikalisch-dramatischen Ausdruck. Schumann, obgleich er wirklich eine Oper geschrieben, erscheint in dieser Beziehung selbst noch weniger begabt als Mendelssohn, dessen Musik zum „Sommer-

*) Die dramatisch wirksame Ouvertüre zu „Athalie" war nicht, wie die zum „Sommernachtstraum", ursprünglich selbstständig gedacht.

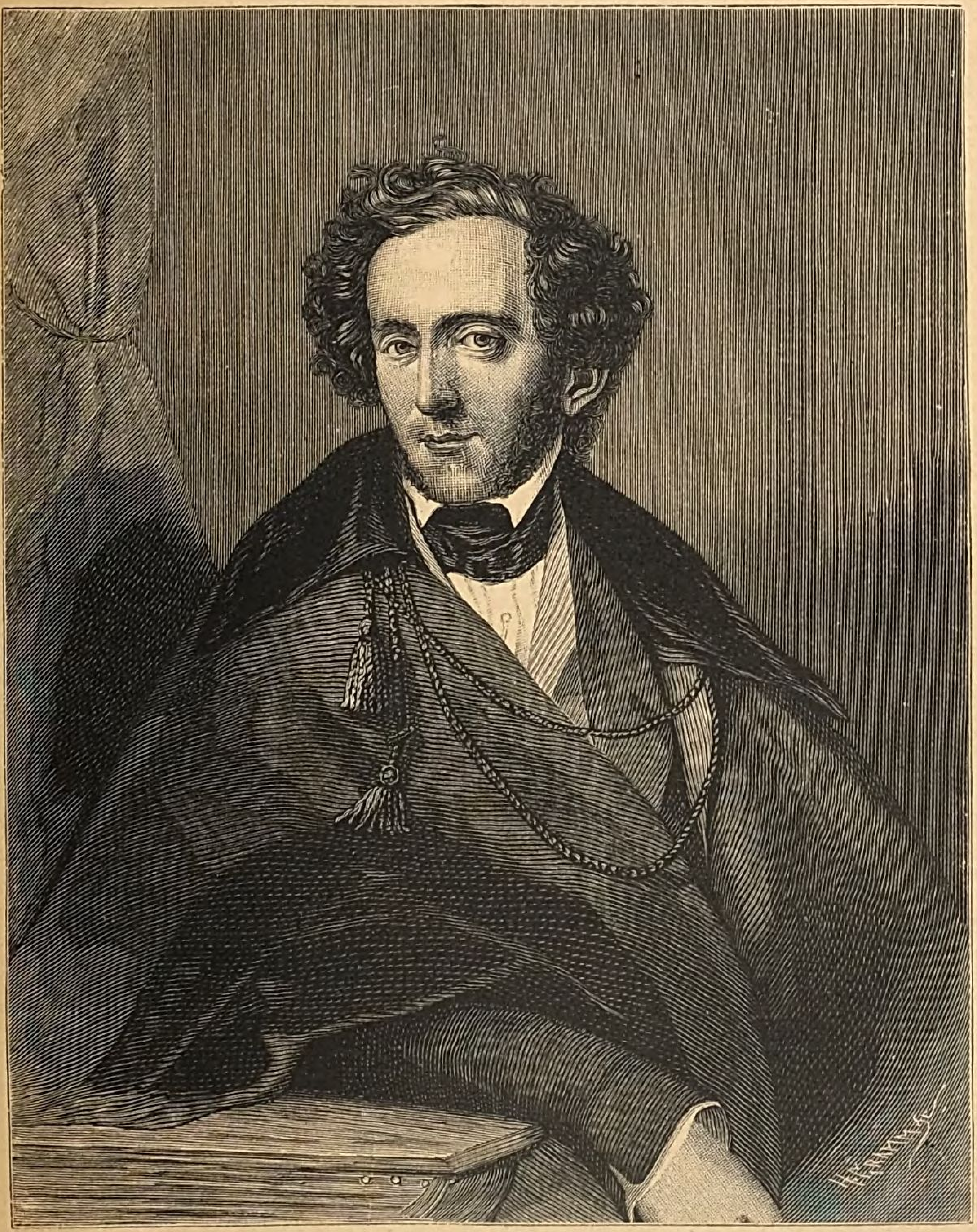
nachtstraum" und zur „Antigone" sich doch auf dem Repertoire unserer classischen Bühnen zu erhalten weiß, während die in mehrjährigen großen Pausen vereinzelt wiederkehrenden Aufführungen der „Genoveva" und der Musik zu Byron's „Manfred" nicht Bühnenbedürfnissen entwachsen, sondern sich als Acte einer durchaus berechtigten künstlerischen Pietät für den trefflichen Tondichter und die genialen Momente, die diese Werke enthalten, darstellen.

Sehen wir von der Musik ab, so finden wir auch auf anderen Gebieten Punkte, bei denen anknüpfend man mannigfache gemeinsame Beziehungen zwischen Mendelssohn und Schumann nachzuweisen vermag. Es gehört hierhin vor Allem, daß sich beide Meister im Besitz der weitverzweigtesten und zugleich gründlichsten allgemein menschlichen Bildung befanden, die deutsche Tondichter bis zu ihrem beiderseitigen Auftreten erreichten. Dieselbe war überdies nicht allein die Frucht ihrer wissenschaftlichen Erziehung, d. h. ihrer Gymnasialbildung und ihrer Universitätsjahre, sondern lag ebenfalls in ihrer Anlage, sowie in den Verhältnissen, in denen sie aufwuchsen, begründet, vor Allem aber auch mit darin, daß, wie ich schon früher entwickelt, die Tonkunst seit der Reformation, sowie namentlich nach dem Auftreten der Heroen der deutschen Genie-Epoche und unserer großen vaterländischen Dichter, in immer nähere Beziehungen zur gesammten Cultur, sowie ganz besonders zu ihrer nächstverwandten Schwesterkunst, der Poesie, getreten war. Hier zeigt sich jedoch zugleich ein höchst charakteristischer Unterschied in den Neigungen beider Meister; denn während sie, als unsere warmfühlendsten Liedersänger nach Schubert, sowie in größeren Compositionen, in gleicher Weise Dichtungen von Goethe, Heine, Geibel, Uhland, Eichendorff, Lenau, durch Töne verklären, hat im Uebrigen Schumann sowohl im Leben wie in der Tonkunst eine ausgesprochene Vorliebe für Jean Paul, Byron, Thomas Moore, Chamisso, T. A. Hoffmann, Rückert, Justinus Kerner, Möricke, Hebbel, Tieck, welcher auf Seite Mendelssohn's eine gleiche Vorliebe für die Dichtungen der Alten, für den Psalmisten, für Shakespeare, Cervantes, Voß und Platen gegenübersteht, d. h., der Eine offenbart sich uns schon in seinen literärischen Neigungen als der ausgesprochene Romantiker, der Andere als der entschiedene Classiker, oder, wenn man will, auch als der Classiker unter den Romantikern, da wir ja schon früher betonten, daß, seit dem Eintritt der sich unserer musikalischen Geniezeit anschließenden Epoche der großen deutschen Talente, kein Tondichter mehr aufträte, der nicht auch romantisch angehaucht sei, wie es denn hierfür kein eclatanteres Beispiel giebt, als daß auch ein Mendelssohn, der Verjünger unserer classischen Kunstformen und insofern der entschiedenste Vertreter der Classicität unter unseren großen Talenten, stark entwickelte romantische Züge in seinem Schaffen gewahren läßt. Der zwischen beiden Meistern zu constatirende Unterschied ist also der, daß Schumann durchaus Romantiker ist, Mendelssohn dagegen als ein Meister dasteht, der, gleich Mozart und Beethoven, ebensowohl eine classische als eine romantische Seite gewahren läßt. Hierbei ist aber nicht außer Acht zu lassen, daß Schumann, gleich Spohr, einer der seltenen Romantiker ist, die sich die classische Kunstform völlig angeeignet. Stieg er doch zu einem glänzenden Beherrscher derselben empor, namentlich in seinen Orchesterwerken und Kammermusiken, und zählen doch gerade diejenigen unter seinen Schöpfungen, die einen extrem romantischen Charakter tragen und durch die er die Schule der Neuromantiker auch zu seinem

Theile mit vorbereitet hat: daher besonders sein „Carneval", seine große geniale Sonate in Fis moll, seine bei des hyperromantischen T. A. Hoffmann „Kapellmeister Kreisler" anknüpfenden „Kreisleriana", seine auf Jean Paul mitbezogenen „Papillons" und seine „Davidsbündler" zu seinen frühesten Jugendarbeiten und werden durch die Formvollendung des größten Theiles der Werke seiner späteren *reifsten* Zeit als die, wenn auch immerhin interessant bleibenden Früchte eines überwundenen Standpunktes charakterisirt *).

Mendelssohn und Schumann unterscheiden sich aber nicht nur in Bezug auf den, in Beider Wesen bemerkbaren *Umfang*, *Stärkegrad* und die *Qualität* ihrer romantischen Anlage, sondern auch hinsichtlich noch einer anderen bedeutsam hervortretenden Verschiedenheit in ihrer Begabung, die übrigens ihrerseits abermals die anders gearteten Naturen des Classikers und Romantikers kennzeichnet. Denn waltet auch lyrisches Empfinden und Fühlen im Wesen Beider vor, so besaß doch Mendelssohn daneben eine höchst bedeutsam hervortretende *epische* Anlage, durch die er der Regenerator und Erneuerer des musikalischen *Epos* ward, als welches wir in der Tonkunst, wie wir wissen, das *Oratorium* anzusehen haben. Er hat recht eigentlich die beiden ältesten Gattungen des ganz ausgebildeten Oratoriums, denen wir bei Seb. Bach und Händel begegneten, durch eine den Anforderungen der Gegenwart gemäße Umbildung ihres Stils und ihrer Formen, zum zweiten Mal unter uns erstehen lassen. Denn der „Paulus" wurzelt in der Matthäuspassion, der „Elias" in den alttestamentarischen Oratorien Händel's, und beide Werke sind darum doch nicht etwa nur Nachahmungen Bach's und Händel's, sondern sind zugleich durch und durch modern und Mendelssohnisch. Zwar suchte ihm Schumann auch auf dies Gebiet zu folgen und wir verdanken auch diesem seinem Streben manches Schöne und Neue. Die „Peri" und „Der Rose Pilgerfahrt" verhalten sich jedoch zu „Paulus" und „Elias" wie die Dichtungen Thomas Moore's und Moritz Horn's zu dem classischen Bibelwort, d. h. in diesen treten uns in hehrer Männlichkeit dastehende und von musikalischer Plastik erfüllte Apostel- und Prophetengestalten, in jenen dagegen zarte, in ihren Umrissen halb verschwommene und der Märchen- und Blumendichtung angehörende Frauengestalten entgegen. Während daher Schumann auch hier ganz Lyriker ist, erblicken wir in Mendelssohn einen Epiker, wie ihn die musikalische Welt seit Bach und Händel nicht wieder gesehen hat, und wenn er auch an Erhabenheit und Größe des Stils die genannten Großmeister nicht wieder

*) Daß dem in Wahrheit so ist, bestätigt uns Schumann selber, indem er 1837 über seinen „Carneval" an Moscheles schreibt: „Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse", und einer solchen Aeußerung 1852 die andere an van Bruyck in Wien gerichtete hinzufügt: „Nur, glaube ich, sagen Sie mir zu hoch Erhebendes und dies über *Jugendarbeiten*, wie die Sonaten, deren theilweise Mängel mir nur zu klar sind. In meinen *späteren größeren* Arbeiten, wie den Sinfonien und *Chorcompositionen*, möchte eine so wohlwollende Anerkennung, wenn auch nicht in ihrem ganzen Umfang, eher gerechtfertigt sein". Der Autor unterschreibt das bescheidene Wort des Meisters durchaus, wenn auch in Bezug auf seine Chorcompositionen hauptsächlich insoweit, als sie sich auf seine Chöre zu Goethe's „Faust" und hier wiederum namentlich auf die herrlich von ihm componirte Schlußscene des zweiten Theiles desselben beziehen.



Felix Mendelssohn-Bartholdy

geb. 3. Februar 1809 zu Hamburg, gest. 4. November 1847 zu Leipzig.

Der Kopf nach dem von Th. Hildebrandt gemalten Bilde.

erreicht, so muß uns doch die Wahrnehmung des Punktes, bis zu welchem er sich ihnen näherte, mit hoher künstlerischer Achtung vor der epischen Begabung, vor dem reinen Streben und vor dem energievollen Wollen und Können des Schöpfers des „Paulus" und „Elias" erfüllen. Namentlich ist es Niemand außer ihm gelungen, den epischen Chor wieder in gleichem Grade durchzubilden, sowie in ähnlich ergreifender Art zu uns reden zu lassen. Mit dieser machtvollen Chorsprache verglichen, erscheint gerade die Polyphonie der oben genannten epischen Tondichtungen Schumann's als deren schwächste Seite.

Es gehört endlich auch zu den zwischen unseren Meistern bestandenen näheren Beziehungen, daß Beide den vielleicht bedeutendsten Abschnitt in ihrem Dasein und Wirken, die Zeit nämlich, in der sie zu ihrer musikalischen Selbstständigkeit durchbrachen, und ihre künstlerische Individualität sich für alle Zeiten feststellte, gemeinsam in Leipzig verlebten. Freilich war dem Tondichter der „Peri" der Schöpfer des „Paulus", bei seiner Ankunft in Leipzig, schon weit an innerer Reife und formaler Durchbildung überlegen, obwohl Beide fast gleichaltrig waren, da Mendelssohn bekanntlich 1809 und Schumann 1810 geboren sind. Schumann holte aber seinerseits mit Siebenmeilenstiefelschritten wieder ein, was er bis dahin in subjectiver Laune oder in einem fantastischen Hinschlendern versäumt, und gerade das fortgeschrittenere Wesen Mendelssohn's trug zur Vertiefung des Verhältnisses beider, in Leipzig in mannigfache persönliche Berührung kommender Tondichter zueinander mächtig mit bei. Schumann fühlte bald, wie bildend und fördernd Mendelssohn's innere Klarheit, die demselben eigene künstlerische Gewissenhaftigkeit und Strenge gegen sich selbst, sowie dessen durch nichts abzulenkendes Fortschreiten auf die Ziele zu, die er als die rechten erkannt, auf ihn einwirkten und dies steigerte seine Verehrung für ihn bis zu jener Dankbarkeit, die ein neidloser edler Mensch einem Genossen gegenüber empfindet, der ihm reichlich von einem Besitze mittheilt, welcher ihm selber noch mangelt. Solche Gesinnungen klingen aus Schumann's überschwenglichen Worten hervor: „Mendelssohn ist der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebirge; ein wahrer Gott ist er — — es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigstens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte!" Sie tönen auch aus jener Zuschrift an einen seiner Bekannten hervor, in der es heißt: „Mendelssohn kommt, wie ich gewiß glaube, nächsten Winter wieder nach Leipzig zurück. Lieber Freund, der ist doch der beste Musiker, den die Welt jetzt hat!" — So warmen Worten folgte auch die That: im Jahre 1842 widmete Schumann seine ebenso genialen und mit seinem Herzblut geschriebenen, als in der Form meisterhaft abgerundeten drei Streichquartette (op. 41) seinem Kunstgenossen Mendelssohn, welcher, dem Lebenden gegoltenen Dedication sich ein dem allzufrüh verblichenen Freunde geweihtes Gedenkblatt an dessen Todestag, den 4. November 1847, in Schumann's „Album für die Jugend" anschloß. War Schumann im Verhältniß beider Meister zu einander vorwaltend der Werbende, so erscheint Mendelssohn darin als der herzlich Gewährende und Gebende. Dies beweist allein schon das häufige Erscheinen des Namens Schumann in den Programmen der Leipziger Gewandhausconcerte jener Zeit, deren Zusammensetzung fast ausschließlich von Mendelssohn abhing; dies thut nicht weniger die Berufung Schumann's durch Mendelssohn an das von dem Letzteren begründete Leipziger Conservatorium dar. Der Autor, der damals ein Schüler dieser Musik-

schule geworden, erinnert sich überdies noch, in welch' liebenswürdiger Weise, in den Proben zur ersten Aufführung der „Peri", denen er beiwohnen durfte, Mendelssohn dem als Dirigenten etwas schwerfälligen Schumann an die Hand ging. Mendelssohn veranlaßte auch die wiederholte Aufführung Schumann'scher Kammermusiken in seines Freundes David Quartettabenden und die warme Anerkennung, die er Clara Schumann so oft vor dem ganzen Publikum Leipzigs zollte, dürfte, so sehr diese dieselbe schon an und für sich verdiente, doch in gleicher Weise der Gattin des genialen Tondichters und der durch sie erfolgenden unvergleichlichen Interpretation von dessen Clavierwerken gegolten haben. Wenn das persönliche Verhältniß zwischen beiden Männern nicht ein so intimes und auf täglichen Umgang basirtes wurde, als es Schumann vielleicht erstrebt, so beruht dies in einer Eigenthümlichkeit Mendelssohn's, die wir, im Zusammenhang mit seiner besonderen Charakteranlage, zu respectiren haben. Mendelssohn hatte eine unüberwindliche Aversion gegen das Befassen eines schaffenden Tonkünstlers mit Kritik und musikalischer Schriftstellerei. Als er 1835 von Düsseldorf nach Leipzig berufen ward und im August des genannten Jahres in letzterer Stadt eintraf, war Schumann schon seit einem Jahr Redacteur der später von Brendel übernommenen „Neuen Zeitschrift für Musik", welcher er bis 1844, also gerade während des Jahrzehnts, das er mit Mendelssohn zusammen in Leipzig verlebte, seine halbe Kraft und Zeit widmete. Wenn nun auch Schumann ebensowenig wie Mendelssohn persönlich etwas für seinen Ruhm gethan, so befanden sich doch unter den Mitarbeitern seiner Zeitung einige Verehrer von ihm, die ihn nicht nur auf ihre Schultern hoben, sondern ihn auch in gleich überschwenglicher Weise priesen, wie dies später in derselben Zeitung, nachdem Robert Schumann für die Heißsporne der Neuromantik ein überwundener Standpunkt geworden, Richard Wagner gegenüber geschah. Daß dergleichen eine so vornehme und fein organisirte Natur wie Mendelssohn nicht gerade anmuthen konnte, ist begreiflich, ihn, der dem berühmten Tonlehrer Dehn, der ihn gebeten hatte, in seiner Musikzeitung „Cäcilia" einige Erläuterungen zu seiner Antigone-Musik zu geben, antwortete: „Ich habe es mir zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht, niemals etwas Musik Betreffendes selbst in öffentliche Blätter zu schreiben, noch auch direct oder indirect einen Artikel über meine eigenen Leistungen zu veranlassen; und wenn ich auch einsehe, wie oft mir dies zum augenblicklichen und empfindlichen Nachtheil gereichen muß, so kann ich doch von einem Vorsatz nicht abweichen, den ich unter allen Umständen auf's Strengste befolgt habe." Schrieb er doch aus derselben Anschauung heraus an seinen Freund David: „Bin ich nicht zur Popularität gemacht, so mag ich sie nicht erlernen oder erstreben, oder, wenn Du das unrecht findest, so sage ich lieber, ich kann sie nicht erlernen. Denn wirklich, ich kann es nicht, und möchte es nicht können." — Erinnern wir uns nun gar, daß der Widerwille unseres Meisters gegen alles Theoretisiren oder Reflectiren über seine Kunst soweit ging, daß ihm selbst alle auf dieselbe sich beziehenden ästhetischen Erörterungen antipathisch waren und er einmal sogar sagte, daß ihn dergleichen ganz betrübt und stumm mache, so verstehen wir es, warum er eine gewisse Scheu vor rückhaltsloser Intimität mit dem Leiter der „Kritischen Musikzeitung" empfand, die damals in Leipzig den Ton anzugeben begann. Die Sache dürfte übrigens auch ihre gute Seite gehabt haben, denn wer weiß, ob unser Meister so rückhaltslos für Schumann hätte wirken können, wie er es in der That gethan,

wenn Beide die Unzertrennlichen gewesen. Wie leicht hätte sich die Menge, die in solchen Fällen immer an menschliche Schwächen zu glauben geneigt ist, ein solches Verhältniß als eine association de l'admiration mutuelle deuten können.

Die Meister, die von Mendelssohn's Kindheitsjahren an am stärksten auf ihn eingewirkt, sind Bach, Händel, Mozart, Beethoven und C. M. von Weber. Man hat unserem Tondichter oft nachgerühmt, daß er einzig sei in der Darstellung einer fantastischen Märchenwelt und daß das Reich der Nixen und Kobolde durch ihn erst Stimme in der Tonkunst gewonnen habe. Soviel unnachahmlich Reizvolles, echt Romantisches und geistvoll Originelles wir nun zwar dem Meister nach dieser Seite hin verdanken, und wie aus jener seiner Anlage mit seine köstlichsten Werke: z. B. die Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum", die Ouvertüren zur „Melusine" und zu den „Hebriden", der geniale Teufelsspuk in seiner „Walpurgisnacht" hervorgegangen sind, so ist doch C. M. von Weber sein Vorgänger auf diesem Gebiete und als dessen eigentlicher Schöpfer anzusehen. Dagegen verdanken wir ihm das, nahe an das oben bezeichnete Gebiet heranstreifende instrumentale „Capriccio", dem wir in der musikalischen Literatur früher nur selten und in anderer Form begegneten, sowie verschiedene, in ihrer Stimmung diesem verwandte Orchester- und Claviersätze, wie das bezaubernde Scherzo aus seiner Amoll-Sinfonie, das keck fröhliche und übermüthig ausgelassene Finale der A dur-Sinfonie und das kleine, allerliebst für Pianoforte geschriebene Rondo capriccioso in E dur. Hat C. M. von Weber, der geniale Vater der Elfen, der wilden Jäger und der Nixen, die Geisterwelt mehr von ihrer schaurigen Seite (wie im „Freischütz") oder in einem poetisch-zauberhaften Lichte (wie im „Oberon") dargestellt, so schildert sie Mendelssohn von ihrer heiter-neckischen und humoristischen Seite. — Es lassen sich aber auch noch andere Einflüsse Weber's auf Mendelssohn, als die hier angedeuteten, nachweisen. Dieselben machen sich besonders in Mendelssohn'schen Wald- und Jagdliedern kenntlich. So z. B. in dem schon erwähnten weltbekannten Liede für Männerchor: „Wer hat dich, du schöner Wald"; im Trio des dritten Satzes seiner Adur-Sinfonie mit dem sehnsüchtigen Ruf der Waldhörner und den darüber aufsteigenden Flöten; in der Romanze (Notturno) mit melodieführendem Horn aus seiner Sommernachtstraummusik und in manchem Anderen. So jugendfrisch und selbstständig empfunden diese Tonstücke sind, so ist doch die darin vorherrschende Grundstimmung: der deutsche Waldeston — zuerst von Weber angeschlagen worden, wie dies beispielsweise der Jägerchor aus „Euryanthe": „Die Thäler dampfen, die Höhen glüh'n" oder die von Hörnern gesungene Einleitung zur Ouvertüre des „Freischütz" darthun. — In der Kirchenmusik haben Sebastian Bach und Händel in entscheidender Weise auf Mendelssohn eingewirkt. Der „Paulus" läßt den Einfluß der Bach'schen Passion nicht verkennen und der „Elias" mahnt an Händel, als an das Vorbild, das den jüngeren Meister erwärmte und begeisterte. Zwar steht im Allgemeinen der jüngere Genosse hinter jenen Altmeistern an Größe der Empfindung und der Erhabenheit des Ausdrucks etwas zurück; doch enthalten „Paulus" und „Elias" Momente, in denen er ihnen in diesen Beziehungen fast gleichkommt und wieder andere, in denen er so neu und selbstständig erscheint, daß wir sie um keinen Preis unter unseren classischen Oratorien vermissen möchten. Wir zählen hierhin im „Paulus" die, um die Steinigung des Stephanus sich gruppirende Scenenfolge, die zu den dramatischsten im epischen Rahmen gehört; nicht weniger das ergreifend

geschilderte Wunder der zum Saulus, auf dessen Wege nach Damaskus, vom Himmel redenden Stimme, sowie endlich den hinreißenden Chor: „Mache dich auf, werde Licht", mit dem triumphirend sich anschließenden Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", mit deren christlichem Geist die originellen, ganz in antik-heidnische Sinnlichkeit getauchten Chöre: „Die Götter sind den Menschen gleich geworden" und „Seid uns gnädig, hohe Götter" so lebhaft contrastiren. Im „Elias" gehören hierhin Scenen von der epischen Plastik und Großartigkeit, wie die des Wettkampfes des Propheten Jehovah's mit den Heiden und ihren Priestern, wie der Schlußchor des ersten Theiles, der das Aufathmen der ganzen Natur und das Aufjubeln eines ganzen Volkes bei dem Erguß der, nach furchtbarer Dürre segenspendend vom Meere heranziehenden Wolken darstellt, sowie endlich das ebenso geheimnißvoll wie erhaben geschilderte Vorübergehen des Herrn am Elias auf dem Sinai. In seinen „Psalmen" ist meist, soviel Schönes sie auch im Einzelnen enthalten, einem subjectiv modernen Empfinden ein zu großer Spielraum gewährt, im 114. Psalm jedoch gelangt die ernste Größe und Erhabenheit jener uralten religiösen Hymnen zu ihrem vollen Ausdruck. — Mendelssohn ist der erste Meister, der es unternommen und dem es gelungen, uns große Naturbilder, von einer oft selbst local-landschaftlichen Färbung, ohne Hülfe der Poesie und der Vocalmusik, also lediglich durch das Orchester, zu malen. So handelt es sich in seiner Ouvertüre zu den „Hebriden" um eine Schilderung jener nordischen, von dem Dämmer Ossian'scher Nebel umwogten Inselgruppe gleichen Namens, die im äußersten Norden von Schottland mit den abenteuerlichsten Felsformationen in den atlantischen Ocean hinausragt. Jene Felseninseln sind von einer Anzahl Grotten durchsetzt, in die das Meerwasser hineinspült, dessen Wogenschlag darin das seltsamste Echo hervorruft. Diese geheimnißvollen Klänge nun, die menschenverlassene Einsamkeit dieser Eilande im Ocean, über dessen Flächen der traurige oder fantastische Ruf sonderbarer Seevögel hintönt, die märchenhafte Stimmung endlich, die den in einer solchen Welt in einem leichten Boote dahinfahrenden Reisenden überkommt, haben in Mendelssohn's Gemüth und Fantasie jenes geistvolle und poetische Tongemälde entstehen lassen, das der musikalischen Welt als Ouvertüre zu den „Hebriden" bekannt ist. Das auf besondere Gegenden bezogene Landschaftliche spielt selbst bis in Mendelssohn's Sinfonien hinein. Schon bei des Meisters Lebzeiten wurde die A dur- von der A moll-Sinfonie dadurch noch besonders unterschieden, daß man die erste die italienische, die zweite aber die schottische Sinfonie nannte. Sie spiegeln denn auch auf das Treffendste die Eindrücke, die Mendelssohn durch beide Länder empfangen. So beginnt der letzte Satz der A dur-Sinfonie mit einem an die neapolitanische Tarantella mahnenden Motiv, während das Scherzo der A moll-Sinfonie an eine schottische Volksmelodie anknüpft; so auch herrscht in der A dur-Sinfonie die Heiterkeit und der sonnige Glanz Italiens, während uns in der A moll-Sinfonie überall das ernste und nebelverschleierte Inselland des Nordens vor Augen steht. — Im „Lied ohne Worte" bereicherte Mendelssohn die Clavierliteratur um eine Gattung, die, mehr wie jede andere, dazu geeignet scheint, vorüberrauschende Stimmungen des Tages und der Stunde, wie sie im Gemüthsleben des Einzelnen auftauchen und verschwinden, in Tönen festzuhalten. Geschieht dies freilich nicht mit der Grazie und Feinheit, die Mendelssohn eigen waren, so kann das „Lied ohne Worte" leicht der Boden werden, auf welchem schwächliche Naturen weltschmerzlichen Anwandlungen oder ihrer Blasirtheit Ausdruck leihen.

Zu den großen Verdiensten Mendelssohn's, die denjenigen, die er als Tondichter besitzt, fast gleichkommen, gehört die Begeisterung und Beharrlichkeit, mit der er als ein Vorkämpfer Händel's und Wiedererwecker Sebastian Bach's in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dasteht. Mendelssohn war eben — im Gegensatz zu einer die Vergangenheit unterschätzenden modernen Schule — der Ueberzeugung, daß die Entwicklung des Geisteslebens ebensowenig Sprünge kenne, als diejenige der Natur, und daß daher nur im strengen Anschluß an das Vorhandene der wahre Fortschritt zu erzielen sei. Damit wollte er aber nichts weniger, als die musikalischen Jünger der Gegenwart zu sklavischen Nachahmern der großen Meister der Vergangenheit herabdrücken. Hat er doch selbst im „Paulus" und „Elias" gezeigt, in welcher Weise er einen solchen Anschluß an die großen Progonen verstand. Statt in diesen Oratorien ein bloßer Nachahmer Bach's und Händel's zu sein, hat er im Gegentheil ihren Stil insofern modernisirt, als er alles das, was sich darin gewissermaaßen nur als das Gewand oder nur als die Manier der gravitätischen Perückenzeit kundgiebt, davon abstreifte oder ausschied. So z. B. die üblichen langen Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele, die — besonders in den Arien — nur voraussagen oder wiederholen, was wir unmittelbar vorher oder nachher durch den Sänger hören. Auch jene meist in Sequenzen fortschreitenden Figuren und endlosen Rouladen des Solosängers, sowie die allzugroße epische oder lyrische Breite des Textes, die den Tondichter vielfach zu einer ähnlich übertriebenen Ausgiebigkeit veranlaßten, sind von Mendelssohn vermieden worden. Eine solche geschlossenere classische Form konnte jedoch trotz ihrer Vorzüge unseren Meister, wie wir schon oben andeuteten, nicht zu einem ebenbürtigen Genossen Bach's und Händel's machen, da Mendelssohn, ebenso wie die übrigen Meister aus der Epoche nach Beethoven, wenn auch ein großes und hochbedeutendes Talent, so doch kein Genie war und die Kluft zwischen Genie und Talent in der Kunst ewig eine unausfüllbare bleiben wird. Er selber übrigens auch, der bei großen Leistungen die bescheidensten Ansprüche machte, hat sich nie mit jenen gewaltigen Meistern irgend vergleichen wollen. Dagegen hat er sich das unsterbliche Verdienst erworben, daß er auf dieselben als auf diejenigen hinwies, die uns im Felde der Kirchenmusik und des Oratoriums als unerreichbare und ewige Muster vor Augen zu stehen hätten. Sebastian Bach hat er sogar gewissermaaßen von den Todten erweckt; und wenn in der Gegenwart Niemand mehr für wahrhaft musikalisch gilt, der sich nicht gründlich mit Bach bekannt gemacht hat, so ist das hauptsächlich das große Verdienst Mendelssohn's.

Wir haben unter den vornehmsten Werken unseres Meisters auch noch seiner genialen Composition von Goethe's „Walpurgisnacht" zu gedenken. Dieselbe entstand in ihrer ersten Gestalt in seinen Jünglingsjahren in der ewigen Stadt am Tiber. Er schrieb damals darüber an die Schwester: „Im Anfang giebt's Frühlingslieder und dergleichen vollauf, dann, wenn die Wächter mit ihren Gabeln und Zacken und Eulen Lärm machen, kommt der Hexenspuk dazu, und Du weißt, daß ich für den ein besonderes faible habe; dann kommen die opfernden Druiden in C dur mit Posaunen heraus; dann wieder die Wächter, die sich fürchten, wo ich dann einen trippelnden unheimlichen Chor bringen will; und endlich zum Schluß der volle Opfergesang." Zwölf Jahre später, als die Cantate ihre letzte Gestalt erhalten, meldet er: „Im zweiten Theil des Concerts soll da meine „Walpurgisnacht" wiederauferstehen;

freilich in einem etwas anderen Habit als dem vorigen. — — Wenn es mir aber jetzt nicht recht ist, so schwöre ich, „es für das übrige Leben aufzugeben". Otto Gumprecht knüpft an diese Aeußerung die zutreffenden Worte: „Und es mußte ihm recht sein. Spiegelt doch die der Form nach classische, dem Inhalt nach romantische Composition um so treuer das Wesen ihres Autors wieder, da in sie die drei Quellen gemeinsam sich ergossen, aus denen er vorzugsweise Stoff und Anregung zu seinen Gebilden geschöpft. Der liebevollen Versenkung in das Leben und Weben der Natur, der Freude an der fantastischen Märchenwelt gesellt sich der andächtige Aufblick zu den ewigen Idealen. Das: ‚Es lacht der Mai', der, zu diesem Chor aus der Ouvertüre hinüberleitende Instrumentalsatz gehören zu den holdesten Grüßen, welche je in Sang und Klang dem Frühling dargebracht worden. Den blauen Himmel, den lieben Sonnenschein, die linden Lüfte, ihr Säuseln und Schmeicheln im jungen Laube, den süßen Hauch der frischen Blätter und Blüthen, das Alles finden wir in den Tönen wieder. Und weiterhin bei den Worten: ‚Vertheilt euch, wackre Männer, hier', welch' geheimnißvolles rühriges Flüstern und Rascheln in dem von der Natur zu neuem Leben erweckten Walde! Weil der Musik alle Mummerei fremd ist, weil sie nie bloß so thun kann, sondern, das Herz auf den Lippen tragend, es immer ehrlich und wahrhaftig meint, war sie genöthigt, mit dem vorgeblichen, nur auf die Täuschung des lauernden Feindes berechneten Spuk Ernst zu machen. In dem Satz: ‚Kommt mit Zacken und mit Gabeln' ist darum wirklich der Teufel los, das leibhaftige Pandämonium des Blocksberges um ihn geschäftig. Die letzten Abschnitte endlich empfangen ihre religiöse Weihe von demselben milden Geiste echter Frömmigkeit und Humanität, zu dem auch der ‚Paulus' und ‚Elias' sich bekennen." —

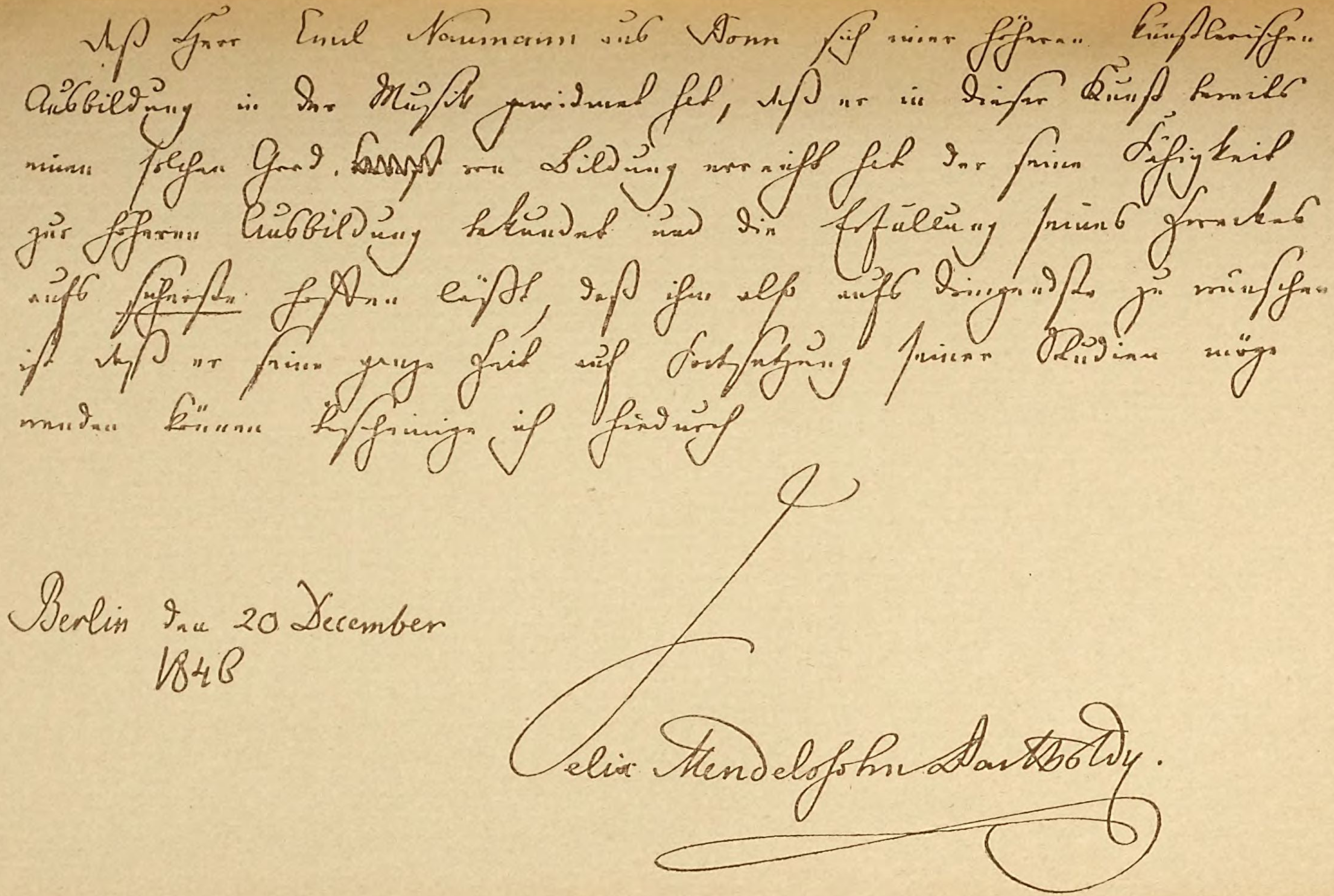
Das Mendelssohn'sche Lied repräsentirt seiner Form nach mit wenigen Ausnahmen das durch Franz Schubert geschaffene **Kunstlied**; jedoch meist in einer weit knapperen und zugleich zugespitzteren und ausgefeilteren Gestalt, als diejenige, in der dasselbe bei dem genialen Schöpfer dieser Kunstform auftritt. Das Lied Franz Schubert's ist meistens umfangreicher, gewaltiger in seinen Theilen, kühner und überraschender in seinen Modulationen und ungebundener bezüglich der Behandlung seines thematischen Grundgedankens und des, seinem Accompagnement zu Grunde liegenden Motives, als das Lied Felix Mendelssohn's. Dagegen geht das Schubert'sche Lied manchmal in das Grenzenlose und wird dadurch entweder weitschweifig oder zeigt einen nur noch lockeren formalen Zusammenhang, während das Mendelssohn'sche Lied stets wie aus einem Guß geformt ist und sich durchschnittlich symmetrischer und übersichtlicher entwickelt, als die Lieder Franz Schubert's. Mit einer solchen Marmorglätte verbindet sich jedoch mitunter etwas von der **Kälte** des Marmors, während uns das überquellende Leben und warme Colorit der Schubert'schen Lieder mit dem Anhauche ewiger Jugend erfrischt und mit sich fortreißt. In ähnlicher Weise, wie von Schubert, unterscheidet sich Mendelssohn als Liedersänger auch von **Schumann**. Besitzen Schumann's Lieder auch nicht mehr die Naivität und Thaufrische der Schubert'schen, weht durch sie auch nicht mehr die reine Bergluft und der kräftige Walddust, durch die uns Schubert's Gesänge gleichsam unter Gottes freien Himmel und unter das, über dem rauschenden Quell sich wölbende Laubdach deutscher Eichen und Buchen versetzen, ist Schumann vielmehr der Tondichter, der sich durch die Fantasie in eine solche Umgebung erst hinträumt und nach ihr hinsehnt, während

wir mit Schubert wirklich am Bache liegen und in dessen Mühle einkehren, so sind Schumann's Lieder doch durchschnittlich an leidenschaftlichem Ausdruck und tiefer romantischer Empfindung denen Mendelssohn's überlegen. Seien wir aber deßhalb nicht ungerecht gegen die Lieder Mendelssohn's, deren Strauß manche zarte keusche Knospe und reine holdduftende Blume enthält. So z. B. die Lieder: „Leucht' heller als die Sonne", „O Winter, schlimmer Winter", „Der Herbstwind rüttelt die Bäume", „Auf Flügeln des Gesanges", „Wenn durch die Piazzetta", „Auf dem Teich, dem regungslosen", das zum Volkslied gewordene „Es ist bestimmt in Gottes Rath" und das zweistimmige „An des lust'gen Brunnens Rand".

Zu Schumann's Werken übergehend, wenden wir uns zunächst dem Orchestercomponisten dieses Namens zu. Den 14. April 1839 hatte er noch an Heinrich Dorn geschrieben: „Das Clavier möchte ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun habe ich freilich im Orchestersatz noch wenig Uebung" und schon zwei Jahre darauf entstanden die Sinfonien in B dur (op. 38) und D moll (op. 120), sowie überdies das sinfonische Kleeblatt, „Ouvertüre, Scherzo und Finale": Werke, die uns keinen Anfänger, sondern einen gewiegten Meister zeigen. Die 1841 zuerst unter Mendelssohn's persönlicher Leitung mit glänzendem Erfolg aufgeführte B dur-Sinfonie ist nicht nur originell und stimmungsvoll, sondern besitzt auch eine außerordentliche Frische. Wir begegnen in dem Scherzo bereits dem doppelten Trio, das nicht nur als eine Besonderheit zweier Schumann'schen Sinfonien (da auch die C dur-Sinfonie ein solches enthält), sondern auch mancher anderer seiner Instrumentalwerke erwähnenswerth ist. Das kühne und freudige erste Allegro des Werkes zeigt eine formale Abrundung und eine thematische und motivische Durchführung, die beinahe an den ersten Satz der Beethoven'schen C moll-Sinfonie hinanreichen. Das graziöse und geistvolle Finale läßt noch gelegentliche Mendelssohn'sche Einflüsse erkennen. Seine zweite Sinfonie, die in D moll, welche, weil sie ihr Schöpfer einer Umarbeitung unterwarf, heute als Nr. 4 zählt, woraus sich auch ihre hohe Opuszahl erklärt, erhält schon dadurch einen ganz individuellen Charakter, daß sie ein Werk in einem Satze ist, oder vielmehr ein Ganzes, das aus vier nicht durch Pausen getrennten, sondern musikalisch verbundenen Sätzen besteht. Sie zeigt in ihrer letzten Gestalt eine weit größere Beherrschung der Mittel, der Technik und der Farben des Orchesters, als die B dur-Sinfonie, die in ihren drei letzten Sätzen in dieser Beziehung noch manche kleine Unsicherheit oder Täuschung über die beabsichtigten Wirkungen verräth. Die D moll-Sinfonie enthält bedeutende und selbst großartige Züge, obwohl sie in einzelnen Momenten fast ein wenig zu deutlich an Beethoven anklingt. Unter den Sätzen der C dur-Sinfonie (op. 61) steht uns das geniale Scherzo obenan. Aber auch von den anderen Sätzen läßt uns kein einziger indifferent. Schumann's Es dur-Sinfonie endlich (op. 97) möchten wir als eines der bedeutendsten Werke bezeichnen, das seit Beethoven's Hingang im sinfonischen Felde geschrieben worden ist. Das schöne Werk trägt, weil es am Rhein und in Düsseldorf entstand, auch den Namen „Rheinische Sinfonie" und zeigt noch eine Frische und Gesundheit, die die bald darauf folgende Geistesstörung des Meisters durch eine unheilbare Krankheit nicht ahnen läßt. Dem tiefromantisch gestimmten Gemüthe ihres Schöpfers sollen die ersten Ideen zu diesem Werke bei der ernsten Festfeier gekommen sein, der er, gelegentlich der Ernennung des Erzbischofs Geißel von Köln zum Cardinal, im Inneren des

Kölner Domes beiwohnte. Von einer überraschenden Originalität und zugleich höchster Anmuth erweist sich opus 52: „Ouvertüre, Scherzo und Finale für großes Orchester". Dieses Werk, das Schumann ebenfalls nach seinen ersten Aufführungen einer Ueberarbeitung unterzog, zeigt recht deutlich, von welchem Werthe die Feile eines echten Meisters ist. Denn gerade dieser verdankt es seine classische Abrundung, den lebendigen Fluß und die scheinbare Mühelosigkeit der Erfindung und Durchführung seiner poetischen Themen und Motive. — Nicht weniger hervorragend als seine Orchesterwerke erweisen sich unseres Meisters bedeutendste Kammermusiken. Als Krone derselben möchten wir das Es dur-Quintett (op. 44) bezeichnen. Das Allegro brillante, mit welchem dasselbe schwungvoll und siegesgewiß einsetzt und dessen beide Hauptmotive sich einander (hier durch edle zusammengefaßte Kraft, dort durch jugendlich beseligte Schwärmerei) wie Mann und Weib ergänzen — dann weiterhin der, einem Trauermarsche ähnelnde zweite Satz, in welchem die ernste Bratsche den Reigen der klagenden Stimmen eröffnet — das leidenschaftlich dahinstürmende Scherzo mit seinen beiden Trios und das Finale, das zu der Stimmung, aus der der erste Satz hervorging, zurückkehrt und dieselbe noch steigert, bilden zusammen ein Ganzes, das uns in Schumann einen Tondichter erkennen läßt, auf dem, wie auf keinem zweiten Meister seit dem Abschluß der deutschen Genie-Epoche, der Geist Beethoven's geruht. Demnächst wären noch als treffliche Werke zu erwähnen das diesem Quintett geistesverwandte Es dur-Quatuor für Clavier und Streichinstrumente, das Clavier-Trio in D moll op. 63, das bedeutendste unter seinen drei Werken dieser Gattung, dessen Finale sich, nach einem weltabgewandten, schwärmerischen Versenken des Adagios in das eigene Innere, zu einem erneuten fröhlichen Erfassen des Lebens aufschwingt, sowie endlich das A moll-Quartett, das genialste unter Schumann's drei Streichquartetten, worin er sich nicht etwa als ein bloßer Nachahmer Beethoven's erweist, sondern wiederum als ein Meister, dem Beethoven'sche Stimmung in succum et sanguinem übergegangen ist.

Unter Schumann's Vocal-Werken mit Orchester steht uns seine Musik zu Goethe's „Faust" obenan, die wir weit über die, von den eigentlichen Schumannianern gewöhnlich am höchsten gepriesene „Peri" stellen. Freilich haben wir einschränkend hinzuzufügen, daß es sich für uns hierbei hauptsächlich um die dritte und letzte Abtheilung der, von Schumann, fast während der Dauer eines ganzen Jahrzehnts fortgesetzten Faustcomposition handelt, welcher Abschnitt, obwohl gewissermaaßen den Epilog des Werkes bildend, vom Tondichter zuerst in Angriff genommen worden war und auf diese Weise noch in die Zeit seiner schöpferischen Vollkraft fiel. Wir werden im Verlaufe vorliegenden Werkes noch darauf zurückkommen, wie sehr der Faust und namentlich der Goethe'sche, die Wunderwelt geworden, von der alle Romantiker sich unwiderstehlich angezogen und in die zu versenken sie sich immer wieder angetrieben fühlten. Auch der Schumann'sche Genius fand für seine Offenbarungen hier den vielleicht günstigsten Boden, und hätten das Glück und die Verhältnisse es gewollt, daß ihm der erste und zweite Theil seiner Faustmusik in gleicher Weise gelungen wären, wie die dritte Abtheilung derselben, so würde uns eine, der Goethe'schen Dichtung sich würdig anschließende Tondichtung vorliegen. Aber auch so besitzen wir in der Schlußscene des ganzen Werkes, die mit dem Chor beginnt: „Waldung, sie schwankt heran," ein musikalisches Juwel. — Der Genius der Romantik hat



Daß Herr Emil Naumann aus Bonn sich einer höheren künstlerischen Ausbildung in der Musik gewidmet hat, daß er in dieser Kunst bereits einen solchen Grad [gestrichen] von Bildung erreicht hat der seine Fähigkeit zur höheren Ausbildung bekundet und die Erfüllung seines Zweckes aufs sicherste hoffen läßt, daß ihm also auch dringendst zu wünschen ist daß er seine ganze Zeit auf Fortsetzung seiner Studien möge wenden können bescheinige ich hierdurch

Berlin den 20 December
1846

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Facsimile eines Zeugnisses von Felix Mendelssohn.

Nach dem im Besitz des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden befindlichen Original.

sich nicht nur der Verherrlichung des Weibes geweiht, sondern trägt selber auch ein weibliches Antlitz. In jener letzten Scene des „Faust" nun, in der Goethe, der Grundstimmung seines Stoffes entsprechend, seine hehre Dichtung sich im Geiste der römischen Kirche verklären und katholisch ausklingen läßt, sind alle Elemente beisammen, die ein, in gleicher Weise auf den tiefsten Ton der Romantik gestimmtes Gemüth, wie das Schumann's, in Ekstase versetzen mußten. Eine ganze Himmelfahrt der Romantik entwickelt sich vor uns. Zuerst vernehmen wir gebirgauf vertheilte und zwischen Klüften gelagerte Chöre heiliger Anachoreten, denen ein geheimnißvolles Echo aus den Schluchten und Felsen antwortet; dann die, eine heiße Sehnsucht nach den Regionen des ewigen Lichtes aussprechenden Stimmen ehrwürdiger Gestalten der katholischen Mystik: des in „ewigem Wonnebrand" auf- und abschwebenden Pater ecstaticus, des aus „tiefem Abgrund" in die Verklärung emporstrebenden Pater profundus und des in mittleren Regionen verweilenden Pater seraphicus, an den sich ein Chor seliger Knaben mit der Frage wendet: „Sag' uns Vater, wer wir sind", und die Antwort erhält: „Steigt hinan zu höherm Kreise"; hierauf einen, durch eine noch lichtere Atmosphäre schwebenden Chor von Engeln, die „Faustens Unsterbliches tragen", noch über ihnen, in „höchster reinlichster Zelle", den Doctor marianus, ausrufend: „Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben, dort ziehen Frau'n vorbei, schwebend nach Oben", bis endlich, über Alle noch emporsteigend, die Himmelskönigin vor unserem inneren Schauen erscheint, gefolgt von einer sich ihr anschmiegenden Büßerin, „sonst Gretchen genannt", die durch die Mater gloriosa die Kraft erhält, Faust, „den früh Geliebten", mit sich zum Sternenkranze emporzuziehen. — Kann man sich wundern, daß solche Bilder, daß ein solcher Stoff und die ihm innewohnende tiefe Symbolik, ja, daß das „Marienhafte" (um mit einem modernen Dichter zu reden), das in der Stimmung des Ganzen waltet, sowie dessen endliches Ausklingen in die Worte, die seitdem zur Devise der gesammten Romantik geworden sind: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan", einen Tondichter wie Schumann dazu begeistern mußte, das Sublimste, was seinem großen Talente zu geben möglich war, aus seinem Inneren erstehen zu lassen? So ist denn auch die aus solchen Anregungen entstandene Tondichtung lichtverklärt und von überirdischem Glanze erfüllt, wirkt mystisch und geheimnißvoll und ist doch dabei nirgend, (was so leicht möglich gewesen, hätte der Meister nicht auf der Höhe seines Stoffes gestanden) sentimental oder weichlich, sondern von edelster Geisteskraft erfüllt: ebenso groß wie rein, ebenso ernst als zart.

Daß Schumann hier gleichsam über sich selbst hinausgegangen, zeigen uns unter Anderem auch seine Chöre und deren Polyphonie, die in seinen übrigen bekannteren Vocalwerken: in der „Peri", in „Der Rose Pilgerfahrt", in dem „Requiem für Mignon", im „Nachtlied" von Hebbel und selbst in den beiden anderen Theilen seines „Faust" als deren schwächere Partien gelten dürfen, während hier Vollchöre wie der fugirte in B dur: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen", oder der Doppelchor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", und, im Gegensatz zu ihnen, Frauenchöre wie: „Jene Rosen aus den Händen liebend heiliger Büßerinnen" oder „Du schwebst zu Höhen der ewigen Reiche", sei es im Erhabenen und von innerem Adel Durchglühten, sei es im Zarten und engelhaft Anmuthvollen, Alles verdunkeln, was Schumann sonst an Chorcompositionen geliefert.

Wenn Schumann in diesem Schlusse seines „Faust", an innerer Gesundheit und

unangekränkelter Empfindung mit den beiden deutschen Altromantikern Schubert und Weber, sowie an frischem Ausdruck romantischer Stimmung mit Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und „Sommernachtstraummusik" wetteifert, so hat er dagegen durch die übrigen Scenen seines „Faust", in denen zuweilen schon das Einerlei und die Oede der „ewigen Melodie" vorklingen, sowie zum Theil auch durch seine Musik zu Byron's „Manfred" der weiteren Steigerung der Romantik in die Neuromantik mit Vorschub geleistet. Zwar unterscheidet er sich auch hier noch von den meisten Neuromantikern in vielfacher und bedeutsamer Weise. So ist beispielsweise die Ouvertüre zu „Manfred" in Beziehung auf classische Form ein wahres Meisterstück; in Beziehung auf ihre Stimmung dagegen der potenzirteste Ausdruck eines aller Lebensfreude für immer entsagenden Weltschmerzes. Die Kunst hat aber nicht die Aufgabe, die Menschen zu verdüstern, sondern soll selbst da, wo sie das Hochtragische, ja, wo sie das Grauenhafte schildert und darstellt, verklärend, versöhnend und erhebend wirken. In der Musik zum „Manfred" versinken wir dagegen mit dem Tondichter in ein Meer, in dessen dunklen Fluthen jede Hoffnung untergeht; der Schiffer und das Schiff, das ihn trägt, werden an keiner Küste mehr landen. Jener Hauch der Trostlosigkeit, der uns aus so vielen lyrischen Ergüssen Lenau's anweht, waltet auch hier, und das gleiche düstere Schicksal, das dem Tondichter und dem Dichter bereitet war, erhöht noch für den Hörer das Schmerzliche des ganzen Eindrucks. Wenn trotzdem das Werk noch immer genug Geist und Talent enthält, um uns zu fesseln, so wird doch die durch dasselbe in uns erweckte Theilnahme zu einer rein pathologischen herabgedrückt. Hochbedeutsam bleibt es jedoch wieder für Schumann's Classicität innerhalb der Romantik, daß die wenigen Schöpfungen von ihm, die der Neuromantik mit Vorschub leisteten, entweder der Zeit seines Sturms und Drangs, wie jene seine oppositionellen Compositionen von op. 1 bis 23, deren Standpunkt er selber später für einen überwundenen erklärte, oder jener letzten Zeit angehören, in der die furchtbare Krankheit, die seine Kraft zersplitterte und sein Ende herbeiführte, sein Schaffen bereits beeinflußte, während alle die Schöpfungen des Meisters, die seinen Weltruhm begründeten, in die Zeit seiner künstlerischen Reife und inneren Gesundheit fallen.

Des Meisters Oratorium „Das Paradies und die Peri" enthält, wenn wir von dem Begriff des Oratoriums dabei absehen und das Werk als eine auf dem Grenzgebiet zwischen dem Epischen und dem Lyrischen sich bewegende Tondichtung auffassen, eine Fülle von Schönheiten, obwohl auch dann noch der dritte Theil durch unüberwindliche Längen lähmend auf das Interesse des Hörers wirkt. Sehr wahr hat schon Otto Jahn von der Musik zur „Peri" gesagt: daß dieselbe sich im Ganzen an Naturen wende, denen es gegeben sei, ihre Aufmerksamkeit anhaltend auf das feine und zarte Detail der Composition zu richten und sich somit aus vereinzelten Schönheiten erst einen Totaleindruck derselben zu bilden. Wir fügen dem hinzu, daß, mit Ausnahme der eine gewisse episch-dramatische Schlagkraft entwickelnden Scenen, die sich um den Eroberer Gazna gruppiren, dem Werke überhaupt die großen und ergreifenden Momente fehlen, durch die das Aufgebot aller Mittel des Chors, des Orchesters und des Ensembles als gerechtfertigt erscheint. Statt ihrer tritt das Unvermögen des Lyrikers, einen Vorwurf plastisch zu gestalten, in der „Peri" recht auffällig zu Tage. Einen solchen Stoff wählt schon der epische Tondichter gar nicht, weil eine derartig verhimmelte und allegorisch tendenziöse Märchenpoesie,

wie sie der, Thomas Moore's hypersentimentaler Dichtung „Lalla Rookh" entlehnte „Peri"-Text enthält, nicht fähig ist, den großen Rahmen des epischen Gedichtes, der entweder heroische Gestalten oder völkerbewegende Ereignisse fordert, zu füllen. Im dritten Theile des Oratoriums reducirt sich die Erzählung fast nur noch auf Berichte von dem Dahinschweben der Peri über die glücklichen Länder Indiens und des Orientes, während Alles, was von wirklichen Vorgängen erzählt wird, sich auf die Thräne des reuigen Sünders beschränkt, durch deren Darbringung die Peri das verlorene Paradies wiedergewinnt. Ich bin weit davon entfernt, den lyrischen Reiz, den poetischen Duft und das zauberische Colorit, die über so manche Nummer der „Peri" sich ausbreiten, nicht zu empfinden. An solchen ist namentlich der zweite Theil des Werkes reich, der den Nilgeistern, der Schilderung der Pest, der Sterbescene der Liebenden und der weichen Stimmung des Schlußchors: „Schlaf nun und ruh' in Träumen voll Duft", einen entweder ergreifenden oder poetisch-musikalischen Ausdruck leiht. Gleich weit bin ich entfernt, zu glauben, daß nur die eine heroische Gattung, die wir Händel verdanken, im Oratorium eine Berechtigung habe; ging doch Händel selbst schon in Werken, wie „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato", wie „Acis und Galathea" und wie „Susanna", nach anderen Seiten darüber hinaus und haben wir doch erfahren, daß wir Haydn abermals eine ganz neue Gattung von Oratorien verdanken. Sollte nun aber ein Stoff von so zartem und in seinen Umrissen verschwimmenden Charakter wie die „Peri" episch behandelt werden, so reichte dazu der engere Rahmen der Cantate völlig aus, dem sich auch das Gedicht dann zu fügen gehabt hätte, dessen geringer Gehalt an Ereignissen und wirklichen Begebenheiten uns in dieser gedrängten Form vor den Längen und schwachen Partien der Partitur bewahrt haben würde. — Was die „Peri" im Großen bewies: Schumann's mangelnde epische Gestaltungskraft, zeigt seine Cantate „Der Rose Pilgerfahrt" (ein übrigens der „Peri" sehr verwandter Stoff) im Kleinen. Hier kommt noch hinzu, daß der Inhalt des Gedichtes durch seine zu weit getriebene Allegorie, die ihm etwas Affectirtes und Kleinliches verleiht, sich einer epischen Behandlung noch weit mehr versagt, als die „Peri". Das, was er ausspricht, würde höchstens für den Umfang einer Ballade oder eines kleinen Cyklus von Liedern für eine Singstimme ausgereicht haben; statt dessen greift der Meister auch hier wieder zu den großen Mitteln von Chören und einem Ensemble von Solostimmen und verwandelt die ursprüngliche Clavierbegleitung des Werkes in ein dasselbe accompagnirendes Orchester. Daß im Uebrigen auch „Der Rose Pilgerfahrt" manche duftige lyrische Blüthe zu Tage gefördert hat, bedarf bei einem Talente von der Größe Schumann's nicht erst der Versicherung.

Schumann's Lieder sind im Allgemeinen weniger durchsichtig und klar, aber dafür tiefer und bedeutender, weniger fein bemessen, aber von ungleich heißerer Leidenschaft durchglüht, als die Lieder Mendelssohn's. Sind diese zuweilen unter Beihülfe der Reflexion und einer zu ängstlichen Selbstkritik entstanden, so lassen uns Robert Schumann's Lieder empfinden, daß sie aus der unwillkürlichen Nöthigung eines unabweisbaren inneren Dranges hervorgegangen sind. Im Gebiete des Liedes ist daher Schumann jedenfalls der bedeutendere der beiden Meister; er überragt in demselben nicht nur Mendelssohn, sondern auch alle übrigen Liedercomponisten seit Franz Schubert, unter dessen Nachfolgern er der gemüthvollste ist. Schubert bleibt freilich unvergleichlich und hat auch auf Schumann einen entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Der Letztere ist aber nichts weniger als ein bloßer Nachahmer seines großen Vorgängers geblieben, sondern ging seine eigenen Wege, an denen manche wundersame und bis dahin im Liedergarten unbekannte Blume hervorsprießen sollte. Was ihn am erkennbarsten vom Sänger des „Erlkönigs" und der „Müllerlieder" unterscheidet, liegt darin, daß Schubert's Lieder meist männlich aus sich herausgehend, natürlich, gesund, heiter und von einer ewigen Jugend durchglüht erscheinen, während diejenigen Schumann's ein mehr träumerisch in sich gekehrtes, grüblerisches und ganz in das eigene Seelenleben versenktes, daher mitunter gleichsam weibliches Gepräge tragen. Gewisse Gefühlsregionen und Stimmungen ließ Schumann überhaupt zuerst anklingen. So z. B. das zart besaitete Seelenleben der edlen Frauen und Mädchen des gebildeten Theiles der modernen deutschen Gesellschaft, die er gleichsam in ihrem geheimsten Empfinden belauscht hat und deren innerstes Sein er in einem großen Theile seiner Lieder wiederspiegelt. Ich führe in dieser Beziehung nur den herrlichen Liedercyklus „Frauenliebe und Leben" oder jene anderen beiden Liederkreise an, die den Namen „Myrthen" und „Dichterliebe" tragen. Auch 12 Lieder aus Rückert's „Liebesfrühling", op. 37, und der, die gleiche Anzahl Eichendorff'scher Lieder umfassende Cyklus, op. 39, gehören theilweise hierher. Sollen wir unter der Fülle des uns vom Tondichter auf diesem Felde Gespendeten einzelner unserer Lieblinge gedenken, so nennen wir „Waldesgespräch", „Es weiß und räth' es doch Keiner", „Es war, als hätte der Himmel", „Es rauschen die Wipfel und schauern", „Ueberm Garten durch die Lüfte", „Ich grolle nicht", „Und wüßten's die Blumen, die kleinen", „Allnächtlich im Traume", „Der Nußbaum", „Du meine Seele, Du mein Herz", mancher anderen gleichwerthigen Liedesblüthe nicht zu gedenken. Unter seinen reizenden Frauenduetten ist besonders das „Wenn ich ein Vöglein wär" von unsagbarem Reiz. — Von den zeitgenössischen Sängerinnen Schumann's sang keine seine Lieder, namentlich die leidenschaftlichen, in so ergreifender Weise wie Wilhelmine Schröder-Devrient. Wer unter den noch Lebenden einmal von ihr ein Lied wie „Waldesgespräch" oder „Ich grolle nicht" gehört, wird einen unvergeßlichen Eindruck für sein ganzes Leben empfangen haben. Da die Künstlerin aber auch die größte Schubert-Sängerin gewesen, die uns je

Fig. 273. Wilhelmine Schröder-Devrient.
(Original im Verlage von Franz Hanfstängl. München.)

begegnet, ich erinnere nur an ihren dämonischen Vortrag des „Erlkönigs" und des Liedes: „Das Meer erglänzte weit hinaus" oder an den Liebesjubel, mit dem sie sang: „Bächlein, laß dein Rauschen sein", „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", so kann es uns kaum wundern, daß sie den, einem Schubert an Gemüthstiefe am nächsten stehenden Liedersänger, daß sie Schumann in derselben Weise zu seinem vollsten Ausdruck steigerte, wie den Sänger der „Müllerlieder". — Daß Schumann kein Dramatiker war, wissen wir bereits, doch enthält auch seine „Genoveva" sehr Bedeutendes nach der lyrischen Seite hin; wir erinnern nur an Siegfried's Arie und an Genoveva's Scene am Kreuze im 3. und 4. Akt. Die Oper besitzt außerdem eine sehr wirkungsvolle, prächtig abgerundete und von echt romantischem Geist durchwehte Ouvertüre, eine musikalisch bedeutende und durch einen choralartig mittelalterlichen Kriegsgesang anmuthende Introductionsscene, sowie eine geniale Musik zur Hexenküche und zu den dort Siegfried vorgeführten trügerischen Bildern. — Unter den späteren Claviercompositionen sei noch der vierhändigen „Bilder aus Osten", op. 66, der „Waldscenen", op. 82, der „Märchenbilder" für Bratsche und Clavier, nicht weniger der 1843 zum ersten Mal von Mendelssohn und Clara Schumann vorgetragenen Variationen für zwei Claviere, op. 46, sowie endlich der vier Fugen für das Pianoforte, op. 72, gedacht. Doch verdienen, trotz ihres frühen Datums, seine schon früher berührten „Sinfonischen Studien" (Etudes symphoniques) hier eine abermalige Erwähnung, da sie, mit den vorgenannten Werken zusammengehalten, als eine wahre Bereicherung des Schatzes unserer classischen Clavierliteratur gelten können. Wir beenden (absehend von manchen größeren Werken aus Schumann's Spätzeit, z. B. der Ouvertüren zu „Julius Cäsar" und zu „Hermann und Dorothea" oder den Uhland'schen für Chor, Soli und Orchester behandelten Balladen: „Des Sängers Fluch" und „Das Glück von Edenhall") die Besprechung der hervorragenderen Werke Schumann's, indem wir zum Schluß noch seiner trefflichen sechs Orgelfugen op. 60 über den Namen Bach gedenken.

Es erübrigt noch, auf das Erdenwallen beider hier behandelten Meister einen Blick zu werfen. Felix Mendelssohn-Bartholdy ward am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren, woselbst sein sehr vermögender Vater, ein Sohn des berühmten Philosophen und Freundes von Lessing Moses Mendelssohn, als Banquier etablirt war. Das musikalische Talent des Knaben zeigte sich bereits in der frühesten Kindheit desselben, und zwar in so hohem Grade, daß eigentlich schon damals über die Wahl seines Berufes für die Eltern kein Zweifel hätte bestehen dürfen. Da die letzteren bereits im Jahre 1813 nach Berlin übergesiedelt waren, so erhielt Felix seine ganze musikalische Erziehung in der preußischen Hauptstadt. Unter seinen dortigen Lehrern tritt zunächst der treffliche Clavierspieler Ludwig Berger hervor, geb. zu Berlin 1777, gest. daselbst 1839. Er war der Begründer eines Jüngerkreises (es gehörten dazu Mendelssohn, Adolf Henselt, Taubert, Fanny Hensel u. A.), den man auch als die classische Clavierschule von Berlin bezeichnen könnte, umsomehr, da Berger's Methode auf der Spielart Mozart's und seines Schülers Hummel fortbaute und auch derjenigen Clementi's, Cramer's und Dussets (1761 bis 1812), Letzterer einer der Ersten, die das Clavier „singen" lehrten, verwandt war. Wir erwähnen schon hier, daß Mendelssohn, der einer der größten Claviervirtuosen war, als der glänzendste Schüler dieses Meisters dasteht und dessen Schule, durch seinen Einfluß auf classische Clavierspieler wie Hiller, Reinecke, Wilhelmine

Clauß u. A. übertrug. Der zweite noch wichtiger werdende Lehrer Mendelssohn's, durch den er namentlich den ersten zusammenhängenden Unterricht in der Compositionslehre erhielt, war Karl Friedrich Zelter, geb. 1758 zu Berlin, gest. daselbst 1832. Zelter hat auch als der langjährige Freund Goethe's und durch seinen 1833 in sechs Bänden erschienenen Briefwechsel mit demselben, sowie als Componist vieler Goethe'scher Lieder und Dirigent der berühmten Berliner Singakademie einen in ganz Deutschland bekannten Namen gewonnen. Was unser Meister von dem, bekanntlich als Componist etwas hausbackenen Zelter gelernt, der, obwohl ein vorzüglicher Chordirigent und hinreichend zu Hause im gebundenen Stil, kein hervorragender Contrapunktist gewesen, hat, wie ich aus Mendelssohn's eigenem Munde weiß, nicht allzuviel zu bedeuten. Doch wirkte im Uebrigen Zelter's tüchtige Natur, sowie dessen Hinweis auf gute Muster, namentlich auf Sebastian Bach, fördernd auf den begabten Jünger ein. Mehr aber noch, als dies Alles, der Umstand, daß der Knabe in der Singakademie treffliche Chorwerke, in denen er selber mitwirkte, zu hören bekam und, kaum ins Jünglingsalter getreten, seinen Meister in gewissen Proben, besonders in denen der sogenannten „kleinen Singakademie", als Dirigent vertreten durfte. Karl Friedrich Fasch, der 1792 die Berliner Singakademie gegründet, gab diesem Institut sowohl als Dirigent wie als Componist (er selber schrieb eine a capella gesetzte 16stimmige Messe), die, auch von seinem Nachfolger Zelter festgehaltene und für den jungen Mendelssohn so wichtig werden sollende Richtung auf die beste und ernsteste Chormusik*). Die Singakademie besaß zudem um jene Zeit in ihrer Bibliothek eine Sammlung unschätzbarer Sebastian Bach'scher Manuscripte, von welchen manche damals überhaupt noch nicht gedruckt oder schon vergriffen waren und aus denen der junge Tondichter eine auf seine ganze Künstlerlaufbahn fortwirkende Geistesnahrung einsog, wie denn auch die erste vom jungen Mendelssohn durchgesetzte Wiederaufführung der so gut wie verschollenen Sebastian Bach'schen „Matthäuspassion" bei jenen Bibliothekschätzen anknüpft. — In anderer Weise wirkte auf den Jüngling die, gerade während seiner Jugendjahre auf einer außerordentlichen Höhe sich befindende Berliner Oper ein, die, wenn auch der Dramatiker in ihm niemals eine vorherrschende Bedeutung erlangen sollte, doch durch die Trefflichkeit ihres Repertoirs und ihrer Leistungen des Kunstjüngers Geist in anderer Weise classisch befruchten und insofern späterhin ebensowohl das, was uns in seinen Oratorien an ergreifender epischer Dramatik begegnet, als seine Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" und zu den Dramen „Athalia", „Antigone" und „Oedipus auf Kolonos" beeinflussen sollte. An der königl. Oper und am Königstädtischen Theater wirkten damals ziemlich gleichzeitig Sängerinnen wie die Sontag, die Milder, die Seidler und die Faßmann, sowie Sänger wie der große Baritonist Blume und die trefflichen Tenoristen Bader und Mantius. — Pauline Anna Milder-Hauptmann, 1785 bis 1838, die mit einer der größten Stimmen eine herrliche Figur vereinigte, und für die Beethoven die Partie seiner „Leonore" schrieb, war auch eine der größten Gluckſängerinnen, die jemals auf-

*) Derselben, sowie den hier berührten Traditionen blieb man bis in die Gegenwart treu, da auch die beiden Nachfolger Zelter's: Carl Friedrich Rungenhagen und Eduard Grell, geb. 1778 und 1800 zu Berlin, sich im strengen a capella-Stil hervorthaten und namentlich der Letztere eine treffliche 16stimmige Messe im Palestrina-Stil schrieb.

getreten. Sie riß das Publikum der preußischen Hauptstadt während der Jahre ihres Engagements in Berlin (von 1815 bis 1831) ebensowohl als Alceste und Armida hin, wie in den beiden Gluck'schen Iphigenien, und die Zueignung, mit der Goethe ihr, nachdem er sie singen gehört, ein Prachtexemplar seiner „Iphigenie" sandte, ist bekannt. — Henriette Sontag, 1806 bis 1854, die bekanntlich in Wien C. M. v. Weber's „Euryanthe" creïrte, ward 1824 für das Berliner Königstädtische Theater gewonnen, an dem sie bis 1827 thätig war. Sie wetteiferte als Coloratursängerin mit der Catalani und trat in Berlin namentlich als Agathe, Euryanthe, Anna in Boieldieu's „Weißer Dame", sowie selbst als Donna Anna im „Don Juan" auf, neben welchen classischen Partien sie auch die damals berühmtesten Rollen Rossini's, eine Desdemona, Semiramis, und vor Allem die Rosine im „Barbier" sang. Es ist bekannt, wie sie, nachdem sie sich 1830 von der Bühne zurückgezogen, um ganz für ihren Gatten, den Grafen Rossi zu leben, 18 Jahre später, abermals in Paris, Brüssel, London und in Amerika, wo sie der Tod ereilte, die Bühne wieder betrat und durch die unverminderte Jugendlichkeit ihrer Erscheinung die Welt an ein Wunder glauben machte. Zu ihren Hauptrollen gehörten damals Lucrezia Borgia, Linda von Chamounix, die Regimentstochter und andere Partien gleicher Gattung. — Karoline Seidler war von 1817 bis 1838 an der königl. Hofbühne zu Berlin engagiert. Sie creïrte Webers Agathe, bei der überhaupt ersten Aufführung des „Freischütz" in Deutschland, die, wie wir bereits wissen, 1821 in Berlin stattfand, und sang diese Partie, allein bis zum Jahre 1836, nicht weniger als 91 Mal. Ebenso vortrefflich war sie als Euryanthe, als Constanze im „Wasserträger" und als Isabella im „Robert". — Auguste von Faßmann, geb. 1814 zu München, machte zunächst an der dortigen Hofbühne Aufsehen. Ein im Jahre 1836 in Berlin gegebenes Gastspiel hatte unbeschreiblichen Erfolg, sowie 1837 ihr Engagement an der dortigen königl. Bühne zur Folge. Sie gehörte zu den großartigsten classischen Mezzo-Sopranen und war besonders in Gluck'schen und Spontinischen Partien unvergleichlich. — Heinrich Blume, 1788 bis 1856, war einer der

Fig. 274. Henriette Sontag.
(Original im Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig.)

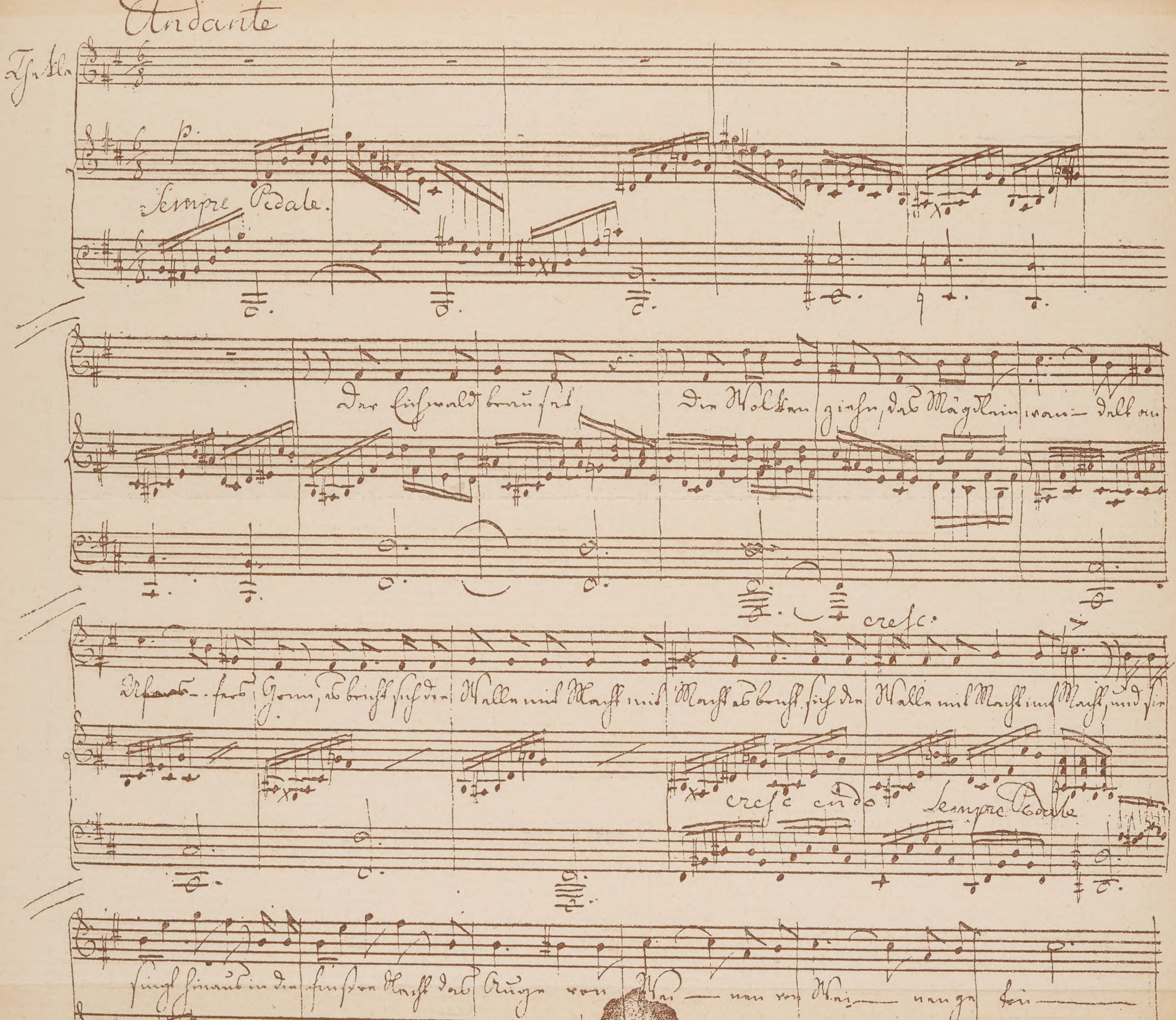
glänzendsten Mozartsänger, dessen Don Juan namentlich kaum seines Gleichen gefunden hat. Er sang diese Partie in den 27 Jahren seines Engagements 101 Mal. Nicht weniger hervorragend war er als Graf Almaviva, sowie, (woraus der gewaltige Umfang seiner Stimme hervorgeht) als Komthur, auch verschmähte er, als echter Künstler, bei dem die Verehrung für den Tondichter größer war, als die Sucht nach einer sogenannten ersten Partie, gelegentlich selbst den Masetto nicht. In Weber's Opern that er sich als Kaspar und Lysiart hervor, und gehörte überdies zu den vorzüglichsten Oratorien- und Concertsängern Berlins. — Neben Blume steht gleichbedeutend der glänzende Tenorist Carl Bader da, geboren 1789. Er wirkte an der königl. Oper Berlins von 1820 bis 1849 und war ein ebenso trefflicher Adolar in „Euryanthe", Belmonte in der „Entführung" und Josef in Méhuls gleichnamiger Oper, als hinreißender Masaniello und Fra Diavolo. Auch kleinere Partien, wie dem Blondel in „Richard Löwenherz", dem Rudolf im „Tell" und dem Bois Rosé in den „Hugenotten", wußte er durch seine entzückende Stimme eine hohe Bedeutung zu geben. Er gehörte überdies zu der Zelter'schen Liedertafel und war, gleich Blume, ein ebenso bedeutender Oratorien- als Opernsänger. — Als ein ebenbürtiger Dritter im Bunde der beiden vorgenannten Sänger wirkte, in den letzten Jahren vor der Uebersiedlung Mendelssohn's von Berlin nach dem Rhein, auch der berühmte Tenorist Eduard Mantius (1806 bis 1874), der der königl. Bühne von 1830 bis 1857 angehörte, jedoch vorher schon als Oratoriensänger Aufsehen gemacht hatte. Auch er stand mit Zelter in Beziehung, in dessen Singakademie, zu deren Mitgliedern er gehörte, er die Titelrollen der Händel'schen Oratorien „Samson" und „Judas Maccabäus" sang. Mantius debütirte an der königl. Bühne mit Mozart's Tamino; er war ein nicht weniger trefflicher Belmonte, Ottavio, Josef, Raoul, Adolar, George Brown und Florestan, sowie auch ein unvergleichlicher Pylades in Gluck's Taurischer „Iphigenie".

Der junge Mendelssohn kam, wie man sich denken kann, schon durch die Singakademie in nähere persönliche Beziehungen zu den letztgenannten beiden Sängern, wo er in ihnen Muster trefflichen Kirchen- und Oratoriengesanges kennen lernte. Im Uebrigen rief das glänzende Ensemble der beiden vornehmsten damaligen Singbühnen Berlins den Wunsch in unserem jungen Meister hervor, für solche Kräfte ebenfalls als Operncomponist thätig zu sein. Er hatte schon als zwölfjähriger Knabe eine allerliebste Operette, „Die beiden Pädagogen", geschrieben, die, obwohl sie, wie die Ouvertüre, zum Theil noch im Mozart'schen Stil gehalten war, doch auch schon einige höchst originelle Nummern enthielt *).

Solchen und ähnlichen frühsten dramatischen Versuchen folgte die erste öffentliche Aufführung seiner 1827 im königl. Schauspielhause gegebenen Oper: „Die Hochzeit des Gamacho", deren Stoff dem Don Quixote des Cervantes entnommen war. Diese erste Aufführung blieb auch die letzte, weil der Componist nicht zum zweiten Mal den stürmischen Applaus seiner Freunde und Bekannten durch eine

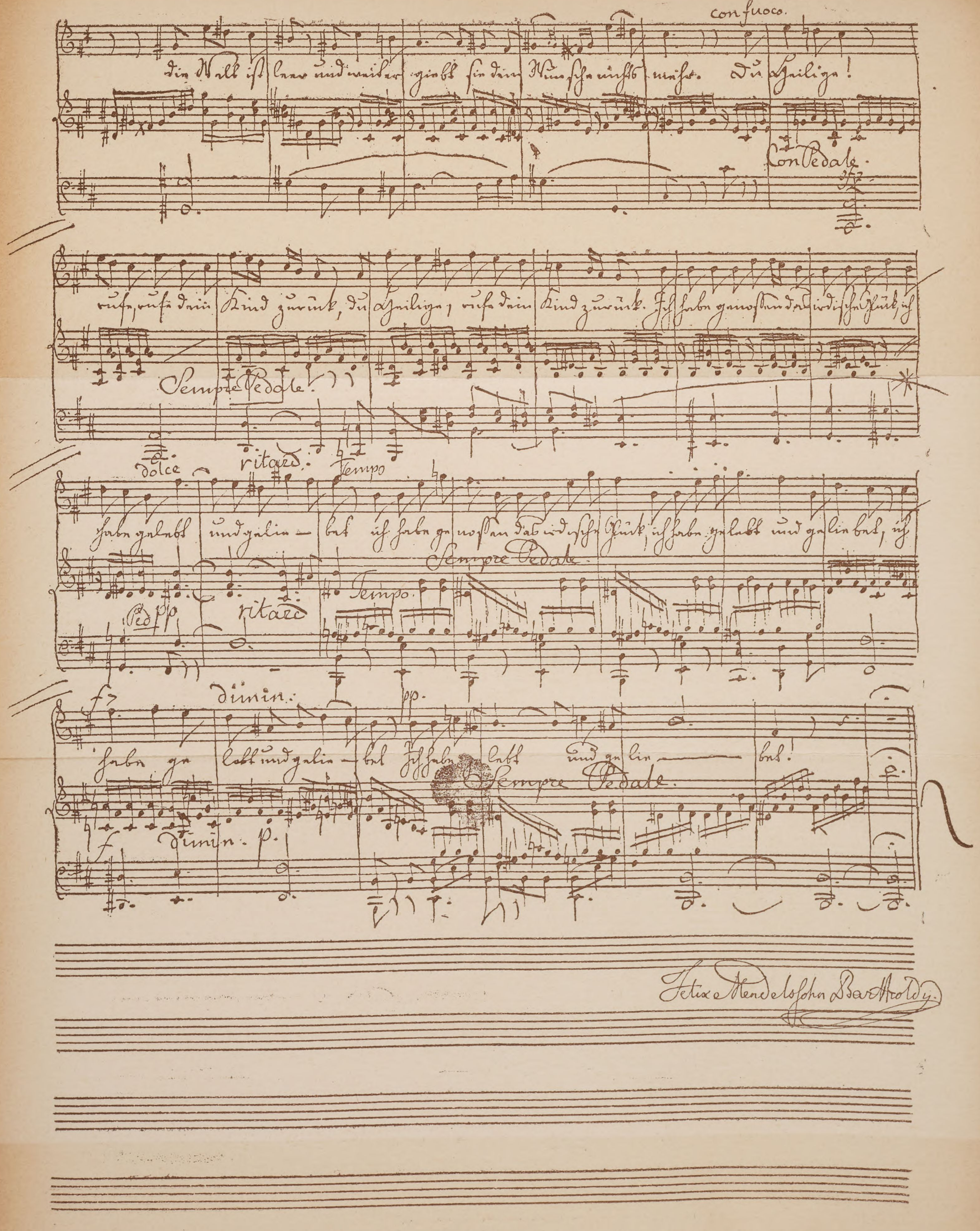
---

*) Der Autor besitzt das Manuscript des von dem zwölfjährigen Componisten vierhändig arrangirten Clavierauszuges dieses dramatischen Erstlings, sowie auch Mendelssohn's eigenhändige Niederschrift eines reizenden Duettes für Sopran und Baß aus dieser kleinen Oper, welches nicht nur bis jetzt ungedruckt sein, sondern selbst in keiner Copie mehr existiren dürfte.



Notenschrift Mendelssohn's.

Das Original befindet sich im Besitz des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden.


con fuoco.
die Welt ist leer und weiter giebt sie dem Wunsche nichts mehr. Du Heilige!
Con Pedale.
ruf, rufe dein Kind zurück, du Heilige, rufe dein Kind zurück. Ich habe genossen das irdische Glück, ich
Sempre Pedale.
dolce
ritard.
Tempo
habe gelebt und geliebet, ich habe genossen das irdische Glück, ich habe gelebt und geliebet, ich
Sempre Pedale.
pp
Tempo.
f
dimin.
pp.
habe gelebt und geliebet, ich habe gelebt und geliebet!
Sempre Pedale.
dimin. p.
Felix Mendelssohn Bartholdy.

tendenziös gefärbte Opposition beantwortet sehen wollte. Und so ward dieser Abend ein entscheidender Wendepunkt für unseren Tondichter, der von nun an den Wunsch, sich zunächst als Operncomponist dem Publikum bekannt zu machen (wenn wir von der zur silbernen Hochzeit seiner Eltern geschriebenen „Heimkehr aus der Fremde" absehen), für eine Reihe von Jahren aufgab, und es auch späterhin nicht über einen Winzerchor, ein Finale und ein Marienlied der von Geibel für ihn gedichteten Oper „Loreley" bringen sollte.

Gedachten wir im 27sten Capitel einer, sich um Meyerbeer gruppirenden besonderen Schule von Berliner Operncomponisten, so ist hier der Ort, zweier hervorragender Berliner Theoretiker zu gedenken, die wir, im Zusammenhang mit der wahrhaft überraschenden Zahl der von ihnen gebildeten bedeutenden oder namhaften Schüler, an dieser Stelle zum ersten Mal als die Führer einer besonderen Berliner Compositionsschule hinstellen. Wir gruppiren dieselbe hauptsächlich aus dem Grunde unter Mendelssohn, weil nicht nur die an ihrer Spitze stehenden beiden bedeutenden Männer in nahen persönlichen Relationen zu unserem Tondichter gestanden, sondern sich ihm auch musikalisch auf's Natürlichste anschließen; und zwar dadurch, daß sie es vornehmlich waren, die, in gleicher Weise wie Mendelssohn als schaffender Künstler, so ihrerseits als geniale Tonlehrer auf die Meister der deutschen Genie-Epoche, als auf die Gipfel unserer gesammten musikalischen Entwicklung hinwiesen und in Verbindung hiermit die Erkenntniß in den Kreisen ihrer Jünger erweckten, daß die Kunstform ebensosehr Eins mit der musikalischen Idee sei, wie der Körper mit der Seele, und daß, ebensowenig wie die letztere, ohne jenen, zu einer Manifestation ihrer Existenz gelangen könne, der musikalische Gedanke, ohne die ihn erst organisch entwickelnde und ihm den schön gegliederten Leib verleihende Kunstform zu einer wirklich vorhaltenden und fortzeugenden Lebensbethätigung fähig sei. — Derjenige dieser beiden bedeutenden Tonlehrer nun, welcher in fast noch hervorragenderer Weise durch persönliche Unterweisung, als durch eine ansehnliche Zahl von theoretischen und praktischen Lehrbüchern gewirkt, ist Siegfried Dehn, geb. 1799 zu Altona, gest. 1858 zu Berlin. Zu seinen namhaftesten Schülern zählen, wenn wir chronologisch vorgehen, Michael Glinka, Hieronymus Truhn, Theodor Kullak, Friedrich Kiel, Martin Blumner, Hugo Ulrich, Woldemar Bargiel, Anton Rubinstein, Albert Becker, Bernhard Scholz und Heinrich Hofmann. — Der Meister dieser stattlichen Schaar von Rittern vom Geiste studierte 1819 bis 1823 in Leipzig Jura, erhielt 1823 eine Anstellung bei der schwedischen Gesandtschaft zu Berlin und ging erst 1829 zur Musik, als zu dem ihm vom Himmel bestimmten Lebensberuf über, worauf er 1842, auf Meyerbeer's warme Empfehlung, zum Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin ernannt ward und 1849 den Titel eines königl. Professors der Musik erhielt. Dehn erwarb sich auch als Bibliothekar der obengenannten, äußerst werthvollen und durch ihn noch sehr bereicherten Sammlung große Verdienste. Unter seinen publicirten Schriften steht seine 1840 erschienene „Theoretisch-praktische Harmonielehre" obenan. Er veröffentlichte außerdem die Brochüre: „Analyse dreier Fugen aus J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier und einer Vocaldoppelfuge G. M. Buononcini's", und gab eine aus 12 Heften bestehende „Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert", sowie eine Uebersetzung von Delmotte's Notizen über Orlandus

Lassus heraus. Aus Dehn's hinterlassenen Papieren stellte sein Schüler **Bernhard Scholz** seines Meisters Lehre vom Contrapunkt, dem Kanon und der Fuge zusammen und publicirte dieselbe im Jahre 1859. — Der andere der beiden Berliner Tonlehrer, der um dieselbe Zeit wie Dehn daselbst wirkende **Adolf Bernhard Marx**, geb. 1799 zu Halle, gest. 1866 als Professor der Musik in Berlin, war eine von Dehn durchaus verschiedene Natur. War dieser ein gründlicherer musikalischer Historiker und Antiquar als Marx, dabei durchaus positiv, sowie ein trefflicher mündlicher, obwohl kurz angebundener und gradaus bis zur Derbheit vorgehender Lehrer, so besaß hinwiederum Marx das Talent, das, was er als Lehrer der Theorie wußte, auch mit der Feder in der Hand in glänzender Weise auszudrücken. Er war überdies ein reflectirender Geist, sowie ein weit gewandterer Dialektiker als Dehn und verfuhr, seinen Schülern und der Welt gegenüber, mit mehr diplomatischer Klugheit. Bei so großen Verschiedenheiten, mit denen sich noch eine gewisse gegenseitige persönliche Aversion verband, ist es doppelt erfreulich, daß beide Männer durch ihr künstlerisches Gewissen gezwungen wurden, einander in die Hände zu arbeiten, da sie von den gleichen musikalischen Principien aus auf dieselben Ziele zugingen. Unter Marxens zahlreichen gedruckten Schriften erwähnen wir hier nur seiner trefflichen vierbändigen und bereits in vier Auflagen erschienenen „Lehre von der musikalischen Composition" (1837 bis 47), ein Werk, das sich für den, die musikalischen Vorschulen absolvirt habenden und auch einer allgemeinen Bildung nicht entbehrenden Musiker als ein zum Selbstunterricht vorzüglich eingerichtetes Buch bewährt hat. Von nicht ganz gleicher Bedeutung sind die immerhin geistreich geschriebenen Werke: „Gluck und die Oper" (1863); „Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke" (1863); „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit" (1842) und seine „Allgemeine Musiklehre", deren neunte Auflage 1875 erschien. Zu Marxens bedeutendsten Schülern zählen **Georg Vierling**, **Karl Reinthaler** und **Ludwig Meinardus**. — **Dehn** hat mit Mendelssohn correspondirt und ward wiederholt von diesem in seiner Bibliothek aufgesucht; **Marx** gehörte zu dem Freundeskreise, der sich in Mendelssohn's Elternhause und zu den dort von diesem in seiner Jugend geleiteten musikalischen Privataufführungen versammelte.

Daß Mendelssohn, neben seiner musikalischen Ausbildung, auch eine seltene allgemeine und wissenschaftliche erhielt, berührten wir bereits. Durch Zelter ward er 1821, also schon mit zwölf Jahren, Goethe zugeführt und verlebte einige Wochen in dessen Hause. Der greise Dichterfürst hatte nicht nur seine Freude an dem schönen genialen Knaben, der ihm über sein Alter hinaus zu folgen vermochte, und dem er gern mit der Hand durch die kastanienbraunen Locken fuhr, sondern gewann durch denselben auch ein gesteigertes Interesse an der Kunst der Töne, aus deren Born sein Liebling ihm täglich frische Gaben, wie Ganymed seinem Zeus, kredenzen mußte. In Berlin, im Hause der Eltern, war des Jünglings Führer durch die Gebiete humanistischer Studien der bekannte Philologe K. W. L. Heyse, der Vater unseres liebenswürdigen Novellisten, der sich der ungewöhnlichen Fassungsgabe seines Schülers zu erfreuen hatte. Daneben zeigte er, gleich dem jungen C. M. v. Weber, das entschiedenste Talent zum landschaftlichen Zeichnen und Malen. Bei so vielseitiger Begabung hielt es der alte Mendelssohn, trotz der eminenten musikalischen Anlage seines Sohnes für geboten, sich durch eine tonkünstlerische Autorität ersten Ranges

darüber zu vergewissern, daß die Musik wirklich dessen Bestimmung sei. Zwar hatte sich schon Spontini zustimmend zur Wahl des musikalischen Berufs für Felix geäußert, wenn er auch seinem Lobe über die ihm vorgelegten Arbeiten, mit einem Hinweis auf den vor seinen Fenstern auf dem Berliner Gensd'armen-Markte stehenden französischen Dom die Worte hinzufügte: „Il vous faut des idées grandes comme cette coupole“. Dies genügte jedoch Felixens Vater nicht. So reiste er 1825 mit dem bereits sechszehnjährigen Jüngling (der nur ein Jahr später bereits die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ schuf) zu Cherubini, welchem der junge Künstler in Paris sein H moll-Quartett für Piano und Streichinstrumente vorlegte. Der Ausspruch des mit anerkennenden Worten sonst geizenden Altmeisters lautete: „Ce garçon est riche, il fera bien, il fait même déjà bien!“

So durfte denn der junge Meister die Musik nunmehr als seinen Beruf ansehen, was nicht hinderte, daß er daneben, nachdem er die Andria des Terenz ins Deutsche übersetzt, ein fleißiger Student an der Universität Berlin ward, an der ihn besonders geschichtliche, philosophische und die Vorträge des großen Geographen Ritter lebhaft anzogen. Als Zeugnisse seines, nach dem Besuche bei Cherubini gesteigerten Triebes, sich in seiner Kunst hervorzuthun, erwähnten wir schon seiner genialen „Sommernachtstraumouvertüre“, sowie seiner, wenn auch nur eines getheilten Erfolges sich erfreuenden Oper: „Die Hochzeit des Gamacho“. Er hatte auch schon Psalmen und andere kirchliche Compositionen für die Singakademie geschrieben, die von dieser unter seiner trefflichen Leitung öffentlich zu Gehör und zur Anerkennung gebracht wurden. Dies Alles tritt jedoch zurück vor der großen künstlerischen und musikgeschichtlich bedeutungsvollen That, der durch ihn 1829 veranstalteten Aufführung von Seb. Bach's, seit dessen Tode völlig in Deutschland verschollenen und in Berlin noch niemals gehörten „Matthäuspassion“. Sein Jugendfreund Ed. Devrient setzte diese Aufführung vereint mit ihm bei dem anfänglich widerstrebenden Zelter durch, der jedoch schon in der Hauptprobe vor allen Mitwirkenden feierlich erklärte, daß seine Zweifel an der Möglichkeit der Wiedererweckung des schwierigen Werkes zu neuem Leben durch das, was sein genialer dirigirender Schüler geleistet, besiegt seien *). Im Jahre 1829 unternahm Mendelssohn auch seine erste, mit größtem Erfolge gekrönte Kunstreise nach London, woselbst Moscheles, der den jungen Künstler in Berlin kennen, bewundern und lieben gelernt, ihm die Wege bereitete. Der Frühling von 1830 führte ihn nach Italien, wohin er Goethe's halber, der ihn wiederzusehen wünschte, seinen Weg über Weimar nahm. Auch diesmal verbrachte er mit dem ihm väterlich gewogenen Greise manche Stunde am Clavier. Mendelssohn schreibt darüber mit Bezug auf Goethe: „Und dazu sitzt er wie ein Jupiter tonans und blitzt mit den alten Augen. An den Beethoven wollte er gar nicht heran. Ich sagte ihm aber, ich könnte ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der C moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam.“ Von Rom ging Mendelssohn 1831 nach Neapel, der Schweiz und München, sowie zum Winter von

*) Der Autor verdankt die Mittheilung der Vorgänge bei dieser Hauptprobe, bei welcher der nichts weniger als sentimentale Zelter den jungen Meister zuletzt sogar vor aller Welt gerührt umarmte, den lebendigen Erinnerungen einer ehrwürdigen Matrone, die damals in dem Werke mitgewirkt.

1831 auf 32 nach Paris und abermals nach London, von wo er im Sommer des gleichen Jahres wieder ins Elternhaus nach Berlin zurückkehrte, welcher Ort durch die dort verlebte Kindheit und Jugend seine eigentliche Vaterstadt geworden war. Ueber seine Reiseeindrücke legen seine, nach seinem Tode erschienenen „Reisebriefe“ das liebenswürdigste Zeugniß ab. Die Directorstelle an der Singakademie, um die sich unser junger Meister nach seiner Rückkehr, den Seinigen zu Liebe, bewarb, ward ihm in unbegreiflicher Verblendung nicht zuertheilt. Dies ward die Veranlassung zu seiner baldigen Uebersiedelung nach Düsseldorf, wo er neben Immermann, der an der Spitze des dortigen Theaters stand, bis 1835 als städtischer Musikdirector wirkte. Bald hierauf erfolgte von seiner Seite die Annahme der ihm in demselben Jahre angetragenen Dirigentenstelle der Gewandhausconcerte zu Leipzig.

Fig. 275. Moritz Hauptmann.
Nach der Handzeichnung der Frau Susette Hauptmann in M. Hauptmann's Briefwechsel mit Hauser.
(Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

Leipzig war, wie wir wissen, schon vor Mendelssohn's Eintritt in die dortigen Verhältnisse, eine musikberühmte Stadt. Ihre glorreichste Zeit, namentlich in Beziehung auf die Leistungen der Gewandhausconcerte und die Vermannigfaltigung und Ausbreitung des ganzen dortigen Musiktreibens sollte jedoch nunmehr erst, da unser Meister an die Spitze desselben trat, beginnen. Durch ihn ward Leipzig schon nach wenigen Jahren der musikalische Mittelpunkt, auf den sich die Augen von ganz Deutschland richteten, und zwar nicht nur, weil er, durch seine eminente Begabung als Dirigent, die Leistungen des dortigen Orchesters zu ganz unvergleichlichen gesteigert hatte und daselbst auch als der erste Clavier- und Orgelspieler Deutschlands wirkte, auch nicht allein, weil dort so viele seiner genialsten Compositionen entstanden, sondern auch durch den Kreis bedeutender ihm befreundeter Tonkünstler, die er in dieser Stadt auf längere oder kürzere Zeit um sich zu versammeln und an dieselbe zu fesseln wußte und die sich wiederum in ihm, als in ihrem geistigen Mittelpunkt, vereinigt fühlten. Unter den diesem Kreise angehörenden hervorragenden Männern erwähnen wir hier zunächst Moritz Hauptmann, geb. 1792 zu Dresden, gest. 1868 in Leipzig, der bis 1842 Mitglied der Hofkapelle zu Kassel war. In dem letztgenannten Jahre setzte Mendelssohn dessen Berufung zum Cantor an der Thomaskirche durch und rundete diese seine neue Stellung im folgenden Jahre noch dadurch weiter ab, daß er ihn als ersten Lehrer der Theorie an das soeben von ihm gegründete Conservatorium der Musik berief. Man darf Hauptmann als den ersten

und geistvollsten Theoretiker unseres Jahrhunderts bezeichnen, wofür allein schon sein tiefsinniges und auf strengster wissenschaftlicher Untersuchung basirtes großes Werk: „Natur der Harmonik und der Metrik“ (erschienen in erster Auflage 1853, in zweiter 1873) Zeugniß ablegen würde. Daneben war er aber auch ein höchst liebenswürdiger und feingebildeter Componist und wenn er auch nicht viel geschaffen, so trägt doch das Wenige, was er herausgegeben, den Stempel der künstlerischen Vollendung und wußte sich einen großen Freundeskreis in Deutschland zu erwerben. So namentlich seine Mendelssohn zugeeigneten, heute noch mit Vorliebe gesungenen, ebenso frischen wie originellen Chorlieder für gemischte Stimmen, sowie eine Reihe gediegener, wohllautender und höchst sangbarer Kirchencompositionen. Zu Mendelssohn's Genossen eignete sich Hauptmann noch ganz besonders durch die hohe allgemeine Geistesbildung, die ihm in gleichem Maaße wie diesem eigen war, sowie durch den Adel seiner Gesinnung und die Lauterkeit seines ganzen künstlerischen Strebens. Von seinem köstlichen Humor wissen noch alle seine Schüler zu erzählen, namentlich die, die er privatim unterrichtete, zu welchen, sei es in Kassel, sei es in Leipzig, David, Curschmann, Burgmüller, Kiel, Jadassohn, Gernsheim, Goldschmidt, Joachim, v. Holstein, Dietrich und der Autor gehörten *).

Fig. 276. Ignaz Moscheles.

Neben Hauptmann berief Mendelssohn an das von ihm begründete Leipziger Conservatorium auch seinen alten Freund Ignaz Moscheles, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 zu Leipzig, welchen wir schon als den von Beethoven selber auserwählten

*) Wir erwähnen noch unter Hauptmann's Schriften: „Erläuterungen zu J. S. Bach's Kunst der Fuge“, „Opuscula“: 1874 von Hauptmann's Sohn herausgegebene vermischte Aufsätze, das 1868 von Oskar Paul herausgegebene nachgelassene Werk: „Die Lehre von der Harmonik“, ferner Hauptmann's für jeden Musiker wahrhaft lehrreiche und zu gleicher Zeit die ebenso humane als tief angelegte Natur ihres Autors documentirende „Briefe an Franz Hauser“ (2 Bände, 1871 herausgegeben von A. Schöne), sowie die 1876 von F. Hiller herausgegebenen „Hauptmann'schen Briefe an Ludwig Spohr und Andere“. — Hauptmann war in seinen jüngeren Jahren ein trefflicher Geiger und gehörte als solcher zu den Schülern Spohr's.

Bearbeiter des ersten Clavierauszugs seines „Fidelio“ kennen lernten und der, als eminenter Clavierspieler und geistreicher Componist für dieses Instrument, mit dem bejahrteren Hummel etwa von 1814 bis 1834 um die Palme classischer Virtuosität in Europa rang. Auch er war in jeder Beziehung, nicht nur als ein selten fein durchgebildeter und begabter Musiker, sondern auch als ein echter Gentleman, als welcher er in London eine wahre Ausnahmestellung unter der Menge der gewöhnlichen dortigen Virtuosen eingenommen, ein würdiger Freund Mendelssohn's. Unter seinen Compositionen gehören sein „G moll-Concert“, sein „Concerto pathétique“, seine, in ihrer Art unübertroffenen geistvollen Etüden, eine Sonate für Clavier und Cello, sowie manches Andere noch heute zum Besten unserer classischen, namentlich instructiven Clavierliteratur.

Als dritten der um Mendelssohn sich gruppirenden Meister haben wir den hervorragenden Violinvirtuosen und ausgezeichneten Lehrer auf seinem Instrumente Ferdinand David (1810 bis 1873) anzuführen. Gleich Hauptmann ein Schüler Spohr's, ward er 1836 von Mendelssohn als Concertmeister des Gewandhausorchesters nach Leipzig berufen, welcher Stellung sich 1843 die eines Lehrers des höheren Geigenspiels am Conservatorium verband. Wir erinnern uns nicht, jemals einem energischeren, geistvolleren und den ganzen Streicherchor in ähnlicher Weise elektrisirenden Concertmeister in einem deutschen Orchester begegnet zu sein. Nur der Pole Lipinski dürfte ihm zu seiner Zeit in dieser Beziehung an die Seite zu stellen gewesen sein. Bei seinen Untergebenen wußte er mit der strengsten Disciplin die höchste künstlerische Freiheit im Vortrag zu verbinden, und wenn das Gewandhausorchester in Mendelssohn's Tagen als ein Elitecorps dastand, so verdankte dies dessen Dirigent, neben seiner eigenen Tüchtigkeit, zunächst seinem ihm so nahe befreundeten und auf seine Intentionen mit Feuer eingehenden Concertmeister. Für denselben und unter seinem Beirath componirte Mendelssohn auch sein schönes „Violinconcert“. Um David's Bedeutung als Lehrer zu bezeichnen, bedarf es nur der Nennung der Namen seiner beiden hervorragendsten Schüler: Joachim's und Wilhelmj's. Unter David's Compositionen und Lehrwerken sind besonders seine „Violinconcerte“, seine treffliche „Violinschule“, so wie die, unter dem Namen „Hohe Schule des Violinspiels“ von ihm herausgegebene und bearbeitete Sammlung älterer Geigencompositionen deutscher, französischer und italienischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zu nennen. — Außer den Genannten zählten auch zu dem Mendelssohn'schen Freundeskreise, der eben dadurch, daß er im Geiste und Sinne des ihnen Allen theueren Meisters wirkte und schuf, einen so kunstheilsamen Einfluß auf die deutsche Tonkunst und ihre Jünger gewann, Julius Rietz, der am Leipziger Stadttheater Anstellung gefunden, sowie Ferdinand Hiller und Niels Gade, welche letzteren Beide während Mendelssohn's Leipziger Zeit sowohl als stellvertretende Dirigenten desselben am Gewandhaus, wie als Lehrer in der Composition am Conservatorium ein paar Jahre neben und für ihn thätig waren. Daß Robert Schumann und seine Gattin Clara ebenfalls dem genannten Kreise angehörten, bedarf kaum der Erwähnung. Von der berühmten genannten Künstlerin wird noch in diesem Capitel die Rede sein, während wir auf Hiller, Gade und Rietz, die Mendelssohn weit länger überlebten, als Hauptmann, David und Moscheles, noch im Capitel „Gegenwart“ zurückkommen werden. Hier dagegen wenden wir uns wieder der weiteren Betrachtung des Lebensganges Mendelssohn's zu.

Von größeren Compositionen vollendete Mendelssohn in Leipzig zunächst seinen schon in Düsseldorf angefangenen „Paulus". Er legt uns darin gewissermaßen ein in künstlerischer Form mitgetheiltes Glaubensbekenntniß ab, sowie die verschiedenen in ihm waltenden Seelenzustände, bevor dasselbe in ihm zur Ueberzeugung ward. Konnte sich doch auch Mendelssohn, namentlich mit Bezug auf seine Abstammung, jenem Saulus vergleichen, der durch innere Offenbarung zu einem christlichen Paulus geworden. Er brachte das Werk nach seiner Vollendung zuerst auf dem niederrheinischen Musikfest von 1836, sowie bald darauf in England zur Aufführung*). Nach Mendelssohn's Rückkehr von seinen mit dem „Paulus" gefeierten Triumphen in Düsseldorf verlieh ihm die Universität Leipzig die philosophische Doctorwürde und 1841 der König von Sachsen den Titel eines Hofkapellmeisters. Bereits im Jahre 1837 hatte er sich mit Cäcilie Jeanrenaud, der hinterlassenen Tochter eines reformirten Predigers in Frankfurt am Main, vermählt. Sie war nicht nur eine der schönsten jungen Frauen, sondern auch eine der adeligsten weiblichen Erscheinungen, die mir im Leben begegnet sind, und so sanft, wie ihr Auge und ihr von reichem Goldhaar umrahmtes Antlitz, war auch ihr Charakter. — Das im Jahre 1843 unter dem Protectorat des Königs von Sachsen von unserem Meister begründete Conservatorium giebt mir Veranlassung auch die Lehrerthätigkeit Mendelssohn's zu berühren. Der Meister hatte unter den Schülern der Anstalt sechs junge Leute, als die seiner Meinung nach zur musikalischen Composition beanlagtesten, dazu auserwählt, sich zweimal wöchentlich zur Vorlage eigener Compositionen um ihn zu versammeln. Bald ward diesen Schülern ein Claviersonaten-Satz, bald der Satz eines Streichquartetts, dann wieder ein Präludium und Fuge oder ein Chor im gebundenen Stil, als die für die nächste Zusammenkunft zu lösende Aufgabe gestellt und bei der Correctur nicht etwa mit dem Einzelnen, sondern unter der Antheilnahme Aller besprochen, gelobt, getadelt oder corrigirt, wodurch sich das engste Verhältniß nicht nur zwischen dem Meister und seinen Jüngern, sondern auch zwischen diesen letzteren, in der Weise bildete, daß es ihnen eine theuere Erinnerung für das ganze Leben blieb. Die ganze Fähigkeit, fördernder persönlicher Antheilnahme des Meisters am Jünger enthüllte sich jedoch nur den wenigen Glücklichen, die, gleich Sir Sterndale Bennett, Joachim, Wüerst und dem Autor, des Vorzugs genossen, demselben auch unter vier Augen Arbeiten von sich vorlegen zu dürfen**). Im Jahre 1841 berief König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen Mendelssohn nach Berlin und betraute ihn mit der Vollendung der Musik zum „Sommernachtstraum", sowie mit der Composition der Musik zu Racine's „Athalie," der Chöre zu Sophokles' „Antigone" und zu „Oedipus in

---

*) Die 1837 stattfindende erste Aufführung des „Paulus" in Berlin ward durch die Mitwirkung von Sophie Löwe, die darin die Sopranpartie übernommen und im gleichen Jahre daselbst Primadonna an der königl. Oper geworden war, verherrlicht.

**) Näheres sowohl über den gemeinschaftlichen, wie über den Privatunterricht Mendelssohn's findet sich in des Autors Werkchen „Nachklänge; eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage". Berlin 1872. Die sechs, um Mendelssohn's Compositionstisch Versammelten waren: F. A. Düpont (später Kapellmeister in Nürnberg), v. Wasielewski (sp. städtischer Musikdirector in Bonn), E. Büchner (sp. Hofkapellmeister in Meiningen), Bratfisch (sp. Musikdirector in Stralsund), Pfretzschner (sp. Organist an der Kreuzkirche zu Dresden) und der Autor.

Kolonos". Dort componirte er auch für den inzwischen gegründeten königl. Domchor, bei dem er nur die Oberdirection übernahm, da die fortlaufende Kirchendirection in den Händen von Heinrich Neithardt lag (1793 bis 1861, bekannt als Componist des Nationalliedes „Ich bin ein Preuße"), die trefflichen doppelchörigen a capella-Psalmen, Liturgien und Sprüche für den königl. Domchor, die das Gepräge einer viel strengeren Kirchlichkeit tragen, als einige seiner für Chor, Soli und Orchester componirten Psalmen. Der König ernannte den Meister 1842 zum preußischen Generalmusikdirector, eine Würde, durch die, vor ihm, nur Spontini ausgezeichnet worden, und verkehrte gleich einem Freunde mit ihm. So viel Anerkennung vermochte jedoch nicht, Mendelssohn auf die Länge seinem geliebten Leipzig abtrünnig zu machen. Er nahm 1844 seinen Abschied in Berlin, verlebte den Winter von 1844 auf 45 in Frankfurt a. M., dirigirte 1845 in Berlin seine Athalie und trat hierauf wieder an die Spitze der Gewandhausconcerte. Im Jahre 1846 dirigirte unser Meister das niederrheinische Musikfest in Aachen, das dadurch noch eine besondere Bedeutung erhielt, daß Jenny Lind dort die Sopranpartie in Joseph Haydn's „Schöpfung" sang. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß diese Künstlerin, ebenso wie Frau Livia Frege, zu den trefflichsten Sängerinnen Mendelssohn'scher Oratorien-Arien und Lieder zählte, die man wohl kaum jemals wieder in gleicher Vollkommenheit hören wird, wie von ihr *). In demselben Jahre leitete Mendelssohn auch das deutsch-vlämische Sängerfest zu Köln und dirigirte auf dem Musikfeste zu Birmingham zum ersten Male den „Elias." Der Prinz-Gemahl Albert von England sandte ihm im Frühling 1847, bei des Meisters Direction des Elias in London, das von ihm benutzte Textbuch, auf das er die schmeichelhaftesten Worte für den Componisten geschrieben, den er als den Erretter aus dem Baalsdienste einer falschen Kunst bezeichnet; Königin Victoria hatte Mendelssohn schon früher in ihren engsten Familienkreis gezogen und ihm Lieder von ihm unter seiner Begleitung vorgesungen. Den Engländern steht überhaupt Mendelssohn, seit der Aufführung seiner beiden Oratorien auf englischem Boden, fast neben ihrem Abgotte Händel. Unseres Meisters Ruhm erfüllte seitdem den Erdkreis, er selber aber hatte in den letzten Jahren zuviel von sich verlangt; er fühlte sich übermüdet und vermochte sich der Verehrung und Liebe, die ihm in Freundeskreisen wie von der Welt entgegengebracht wurde, nicht mehr freien, unbekümmerten Herzens, wie früher wohl, zu erfreuen. Der im Jahre 1847 erfolgende plötzliche Hingang seiner geliebten, tiefmusikalischen Schwester Fanny Hensel verdüsterte ihn noch mehr und lähmte die letzte noch übrige Widerstandskraft seines Nervensystems. So ereilte ihn am 4. November desselben Jahres in fast noch jugendlichem Mannesalter der Tod. Seine Bestattung zu Leipzig glich derjenigen eines Fürsten, da sich am Tage seines Leichenbegängnisses alle Geschäfte der großen Handelsstadt schlossen und ihre Straßen und Thürme mit schwarzen Trauerfahnen bedeckten. In der Paulinerkirche rief man ihm den letzten Scheidegruß mit dem Schlußchor der „Matthäus-

---

*) Als Liedersängerin brachte Jenny Lind unter Anderem auch ihre wunderbare Fähigkeit zu besonders entzückender Wirkung, ihren Ton gleichsam wie das Echo eines Echos verhallen zu lassen; so beispielsweise beim Aushalten jenes eingestrichenen g, auf dem Mendelssohn's schönes Lied „O Winter, schlimmer Winter" verklingt. Man glaubte dabei in die duftige Ferne einer weiten und traumhaft daliegenden Gebirgslandschaft zu schauen.

Robert Schumann

geb. 8. Juni 1810 zu Zwickau in Sachsen,
gest. 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn.

Mit Bewilligung des Verlegers
Bartholf Senf in Leipzig, nach der bei ihm erschienenen Original-Lithographie.

Verehrtestes Fräulein,

Meinen Dank für Ihre Mitwirkung in der Peri, für den seelenvollen Vortrag der Arie der Jungfrau insbesondere, konnte ich Ihnen neulich nicht ausdrücken, da ich Sie nach dem Schluß nicht aufzufinden wußte. Empfangen Sie ihn noch heute und nehmen einen Glückwunsch zu Ihrer ferneren Laufbahn, die Ihnen und den Ihrigen, denen ich mich zu empfehlen bitte, nur Glück und Freude bringen kann.

Hochachtungsvoll

Ihr

d. 25sten Dec. 1843

ergebenster

R. Schumann

Ein Billet Robert Schumann's an eine junge Dame. Aus der Autographen-Sammlung von Hermann Scholtz in Dresden.

passion" seines geliebten Bach zu. Von hier geleiteten über 30,000 Menschen, darunter die Universität, deren Studenten Fackeln trugen, und alle Corporationen von Leipzig, seine sterbliche Hülle nach dem Eisenbahnzuge, der dieselbe nach Berlin überführte. Dort sowohl, wie um Mitternacht in Dessau, unter des silberhaarigen alten Schneider's Leitung, begrüßten Chöre den Sarg des Meisters mit den ernsten, aber ein Wiedersehen verheißenden Klängen seines Liedes: „Es ist bestimmt in Gottes Rath".

Kaum minder bewegt durch innere und äußere Vorgänge, als das Erdenwallen Mendelssohn's, erscheint der Lebenslauf Robert Schumann's. Er ward als der Sohn eines Buchhändlers am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren. Der Plan, ihn durch C. M. v. Weber unterrichten zu lassen, der sich schon bereit dazu erklärt hatte, zerschlug sich wieder. Nachdem er das Gymnasium in seiner Vaterstadt absolvirt und auf den Wunsch seiner verwittweten Mutter 1828 als Stud. jur. die Universität Leipzig bezogen, als welcher er auch noch ein Jahr in Heidelberg verweilte, entschied er sich 1830 ganz für die Musik und ward in Leipzig Schüler von Wieck und Dorn. Friedrich Wieck, 1785 bis 1873, Vater der späteren Gattin unseres Meisters und für seine Person ein Jünger des berühmten Dresdener Gesanglehrers Mieksch, war ein ebenso vortrefflicher Claviermeister (wie dies allein schon die bei seinen beiden Töchtern Clara und Marie erreichten Resultate darthun), als Gesanglehrer. Genoß Schumann Wieck's Pianofortеunterricht, so begann er dagegen seine Studien in der Composition bei Heinrich Dorn, geb. 1804 zu Königsberg, der 1829 in Leipzig wirkte, 1832 und 1843 Kapellmeister in Riga und Köln war und 1849 den Ruf eines königl. Kapellmeisters an das Berliner Hoftheater erhielt. Unter Dorn's Opern sind „Der Schöffe von Paris" und „Die Nibelungen" entschieden erwähnenswerth. Ein großes Publikum fanden nächstdem seine humoristischen Lieder- und Männerchöre und auch auf dem Felde der Kritik hat sich Dorn hervorgethan, dessen angeborener und hier in den Dienst echter Kunst gestellter Humor schon manchem Trivialen oder Verkehrten eine wirkungsvollere Abfertigung zu Theil werden ließ, als es durch trockenen Ernst allein möglich gewesen. — Durch eine Unvorsichtigkeit ward Schumann daran verhindert, seine Ausbildung zum Claviervirtuosen fortzusetzen, ein Umstand, den wir nicht bedauern wollen, da er ihn nöthigte, sich um so entschiedener der Composition, seiner eigentlichen Bestimmung, zuzuwenden. Im Bunde mit seinem Lehrer Wieck, sowie mit Julius Knorr und L. Schunke begründete er 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik", unter deren Mitarbeitern er eine so hervorragende Bedeutung gewann, daß wir noch besonders darauf zurückkommen werden. Hier interessirt uns zunächst der Kreis von Gesinnungsgenossen, der sich Schumann anschloß, um mit ihm Front gegen ein sich immer mehr ausbreitendes Philisterthum in der Musik zu machen, das schon damals in der sogenannten Kapellmeistermusik gipfelte, die es, ohne Fantasie, Gefühl und Geschmack, mit der musikalischen Mache allein zwingen zu können glaubte. Schumann, der als echter Romantiker das Geheimnißvolle und Seltsame liebte, bildete sich den eben erwähnten, aus Uebereinstimmung der Gesinnung hervorgegangenen Freundeskreis in poetischer Weise zu einer nur in seiner Fantasie existirenden geschlossenen Verbindung um, der er den Namen „Die Davidsbündler" gab und an welche sich, in engem Zusammenhang mit den ihm dabei vorschwebenden Ideen, die Reihe jener seiner frühesten Clavierwerke (etwa vom Jahre 1829 bis inclusive 1839) knüpfte, die man als seine oppositionellen Com-

positionen bezeichnen könnte, d. h. als Tondichtungen, die dem hergebrachten musikalischen Schlendrian in herausfordernder Weise den Krieg erklärten. W. J. v. Wasielewski sagt über die ganze hier in Rede stehende Geistesverbrüderung: „Die Davidsbündleridee lag hauptsächlich doch nur in der fantastischen Einkleidung und dem Jean-Paulisch poetisirenden Ton gewisser Aufsätze aus der Feder Schumanns. Wohl wurde eine Personificirung der Davidsbündleridee von Schumann versucht. Er selbst verbarg sich hinter den Namen Florestan und Eusebius und wünschte die durch beide Charaktere repräsentirten Gegensätze mit Raro, unter dem ursprünglich Fr. Wieck gedacht war, zu einem Mann zu verschmelzen. C. Banck führte den absonderlichen Namen Serpentinus". — Unter „Julius" war Knorr zu verstehen, unter „Chiara" Clara Wieck. Schumann suchte weiterhin das Davidsbündlerthum auch durch auswärtige Persönlichkeiten zu beleben und zu erweitern. — — Aber auch ins Reich der Todten begab Schumann sich, um „Bündler" unter ihnen auszuwählen. So schreibt er einmal an H. Dorn: „Mozart war ein ebenso großer Bündler als es jetzt Berlioz ist." Sehr bezeichnend sagt endlich Wasielewski, indem er die ganze Bündleridee an die besonders geartete Natur Schumann's anknüpft, von diesem: „Er hatte einen ungemeinen Drang zum Heimlichen, zum romantisch Verborgenen, Mystischen, Räthselhaften, kaum Deutbaren, selbst im Leben, gegenüber der realen Wirklichkeit. Ging er doch auch leise, wie auf Filzsohlen sich wiegend, unbestimmten Trittes, selbst noch in seinen späteren Jahren, nachdem manches in seinen Anschauungen und Gewohnheiten sich wesentlich geändert hatte." — In der gleichen Weise jedoch, wie er später über die Tendenz seiner frühesten Claviersachen, trotz allem Genialen und Originellen, was dieselben enthalten, zu einer höheren künstlerischen Tagesordnung überging, erklärte er auch in späteren Jahren in dem Vorwort zu seinen gesammelten Schriften in humoristischem Ton: „Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existirte: Der Davidsbündler." Wir scheiden von dem damaligen Kreise, indem wir Carl Banck's, geb. 1811 zu Magdeburg, als des nächst dem Schumann'schen Ehepaar bedeutendsten Gliedes desselben gedenken. Banck, ein Schüler B. Klein's, Zelter's und L. Berger's, gehörte auch zu den frühesten Mitarbeitern der von Schumann gestifteten Musikzeitung, sowie in der Gegenwart zu unseren angesehensten deutschen Kritikern und hat sich auch als Gesanglehrer und Liedercomponist, sowie als Herausgeber bisher noch unbekannter oder Bearbeiter schon bekannter Compositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert einen geschätzten Namen erworben.

Im Jahre 1837 hielt Schumann um die Hand seiner nachmaligen Gattin an, die ihm jedoch von deren Vater verweigert ward. Da auch die inzwischen von Schumann herausgegebenen Arbeiten, sowie der 1840 von der Universität Jena ihm verliehene Doctorhut den alten Wieck nicht umzustimmen vermochten, ließ er sich mit der Geliebten, ohne Consens des Vaters, in demselben Jahre trauen. Clara Wieck, geb. 1819 zu Leipzig, die ihr Vater schon als zehn- und dreizehnjähriges Kind mit großem Erfolg auf Concertreisen hören ließ, entwickelte sich, trotz Allem, was sie in Beziehung auf ihre tadellose Technik dem Vater verdankte, zu der unvergleichlichen classischen Clavierspielerin, die wir in ihr verehren, doch erst von der Zeit an, in der sich Schumann ihr zu nähern begann, der auch späterhin den größten Einfluß auf ihre Auffassung und ihren Vortrag gewann. Clara Schumann gehört zu jenen

seltenen reproducirenden Künstlerinnen, die bei der Wiedergabe der Werke unserer classischen Meister nicht sich selbst, sondern allein die Namen und Tondichtungen jener verherrlichen wollen. Sie ist eine ebenso geniale und dabei doch durch das edelste künstlerische Maaßhalten sich auszeichnende Spielerin von Bach und Beethoven, als von Schumann, Mendelssohn und Chopin. Ihrem Gatten hat sie bei allen Wandlungen seines Daseins in ebenso liebender und verehrender, als hingebender und aufopfernder Weise zur Seite gestanden.

Schumann hatte schon in der letzten Zeit seiner mehr oder weniger ausgesprochenen Verlobung mit der Geliebten, und in noch höherem Grade nach der Erfüllung der Sehnsucht seines Herzens durch die Vermählung mit ihr, einen wahren Liederfrühling als Tondichter erlebt. Im Jahre seiner Verheirathung entstanden nicht weniger als 138 größere und kleinere Gesangscompositionen. Darunter der der Braut zugeeignete Liederkreis, der den Namen „Myrthen" trägt, der Cyclus „Frauenliebe und Leben", der herrliche Eichendorff'sche „Liederkreis", der nicht minder bedeutende Rückert'sche „Liebesfrühling", in welchem die Nummern 2, 4 und 11 Clara zur Verfasserin haben, und noch so viele andere lyrische Tondichtungen, die uns die ganze Tiefe seines Glückes verrathen. — Das Jahr 1841 brachte ihm seine beiden ersten Sinfonien und H. Heine's „Tragödie"; 1842 die drei Streichquartette, sowie das Clavier-Quintett und Quartett in Es dur, 1843 „Paradies und Peri", 1845 die Clavier- und Orgelfugen, 1846 die C dur-Sinfonie, 1848 die Vollendung der Oper „Genoveva" und die Musik zu „Manfred", 1849 das spanische Liederspiel, das „Requiem für Mignon" und das „Nachtlied" von Hebbel, 1850 den Abschluß seiner Musik zu Goethe's „Faust" und die Es dur-Sinfonie, 1851 „Der Rose Pilgerfahrt" u. s. w.*)

Fig. 277. Clara Schumann.

Schumann siedelte, obwohl er erst 1843 Lehrer am Conservatorium zu Leipzig geworden, schon 1844, nach einer vorhergegangenen Concertreise mit seiner Gattin durch Rußland, nach Dresden über, woselbst der dort von ihm gegründete Chorgesangverein noch heute unter seinem Namen fortbesteht. Als F. Hiller 1850 die

*) Bei der Faustmusik sahen wir von der erst 1853 componirten Ouvertüre ab.

städtische Kapellmeisterstelle in Köln übernommen, veranlaßte er die Besetzung des bisher von ihm innegehabten Musikdirectorpostens in Düsseldorf durch eine Berufung Schumann's. Der Letztere traf im Herbst dort ein und verlebte die beiden ersten Jahre daselbst zufrieden und in reger Thätigkeit. Mißhelligkeiten mit dem Verwaltungsrath des Düsseldorfer Musikvereins, sowie die leider schon hervortretenden Verdüsterungen seines Geistes veranlaßten 1853 die plötzliche Enthebung des Meisters von seinen Functionen als städtischer Musikdirector. Zwar hatte seine Gattin die Freude, ihn auf einer gemeinschaftlich mit ihm angetretenen Kunstreise durch Holland, bei der er sich in seltener Weise gefeiert sah, noch einmal für kurze Zeit erheitert zu sehen. Der furchtbare Dämon, der unseres bedauernswerthen Meisters Existenz bedrohte, ließ jedoch nicht von ihm ab. Am 27. Februar 1854 entfernte er sich unbemerkt aus einem um ihn versammelten Freundeskreis und machte den Versuch, sich durch einen Sprung in den Rhein das Leben zu nehmen. Rasch herbeieilende Schiffer entrissen ihn zwar den Wellen, sein Geist blieb aber von da an bis zu seinem Tode, der am 29. Juli 1856 in der Heilanstalt zu Endenich bei Bonn erfolgte, gestört. — Niemand unter den Tondichtern der neueren Zeit hat die Frauen so oft und warm besungen, wie Robert Schumann. So erwiesen ihm denn auch, als einem zweiten Frauenlob, bei seinem Begräbniß in Bonn, dem auch der Verfasser beiwohnte, die Frauen dieser Stadt und ihrer Umgegend die letzten Ehren. Wir fanden, als wir auf dem, durch die große Anzahl seiner Nachtigallen berühmten Kirchhof anlangten, die ganze Fläche desselben durch jugendliche und zarte Mädchen- und Frauengestalten belebt, welche zahllose Kränze an der Gruft des geschiedenen und ihnen so gewogenen Sängers niederlegten. Sein Grab schmückt seit dem Jahre 1880 ein von Professor Donndorf in Stuttgart modellirtes Denkmal: in der Höhe Schumann's Relief von Blumen umgeben, unter denen die Schlange schleicht, in der Tiefe seine in die Saiten greifende, als Muse der Tonkunst begeistert zu ihm aufblickende Gattin darstellend; zwischen ihnen das Basrelief einer Sphinx, die alte große Frage nach dem „Warum?" symbolisirend, zu beiden Seiten derselben zwei Kindergestalten: eine singende Psyche und ein geigender Amor.

Wir erwähnten schon, daß Schumann auch als Kritiker eine ungewöhnliche Bedeutung besessen. — Zu den bemerkenswerthesten Symptomen der Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert gehört es, daß nach Beethoven, mit anderen Worten also seit dem Abschluß der deutschen Genie-Epoche, unsere Componisten begonnen haben, außer in Tönen, auch als Schriftsteller zu ihrem Publikum zu reden*). C. M. v. Weber that sich bereits als Kritiker, sowie als Humorist und launiger Erzähler hervor und gehörte zu den gelegentlichen Mitarbeitern der „Dresdener Abendzeitung". Ludwig Spohr steht als der erste hervorragende Musiker da, der sich zur Abfassung und Veröffentlichung einer Selbstbiographie veranlaßt fühlte. Berlioz war schon seit 1828 nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Kritiker thätig, als welcher er im „Correspondent", im „Courrier de l'Europe" und in der „Revue européenne" bahnbrechend für Beethoven, Spontini und C. M. v. Weber auftrat; von 1834 an

*) Der Verfasser machte auf diese interessante Thatsache schon in seiner „Tonkunst in der Culturgeschichte" (Berlin 1869 und 70), sowie in der 1875 erschienenen 2. Auflage seiner „Deutschen Tondichter" aufmerksam.

begegnen wir ihm, außer in selbstständigen schriftstellerischen Arbeiten (deren wir in einem späteren Kapitel besonders gedenken werden), als Mitarbeiter des „Journal des Débats" und der „Gazette musicale". In annähernd ähnlichem Umfange, wie Berlioz in Frankreich, sehen wir bald nach diesem, sowie auch noch neben ihm, Robert Schumann in Deutschland schriftstellerisch thätig, sei es als Kritiker, sei es in selbstständigen Artikeln, Vorreden, Aussprüchen und manches geistvolle Aperçü enthaltenden Aphorismen. Aehnlich wirkten endlich neben, sowie nach ihm Franz Liszt und Richard Wagner, bei welchem letzteren sich nicht nur der Kritiker, sondern, wie bei Weber und Berlioz, auch der Poet wieder regte, und zwar in noch weit stärkerem Grade als unter seinen Vorgängern. Was sich in der literärischen Thätigkeit der hier angeführten großen Talente als wirkliche schriftstellerische Begabung, Neigung und aus tiefem inneren Anlaß hervorgegangen erweist, ward unter der großen Schaar von Halbtalenten, Nichttalenten und Nachahmern jener Berufenen häufig nur zum Deckmantel ihrer Unproductivität im Felde der musikalischen Composition, und heute ist die allgemeine Redseligkeit so groß geworden, daß sie selbst schon vereinzelte Virtuosen ergriffen hat, die, neben Concertspielern, zugleich zu Concertrednern geworden sind. — Wenn wir uns nun fragen, worin, namentlich mit Bezug auf ihre literärischen Excursionen, das Gemeinsame zu suchen sei, das einen Weber, Spohr, Berlioz, Schumann, Liszt und Wagner miteinander verknüpfe, so haben wir darauf zu antworten, daß dies ihnen in gleicher Weise Zugetheilte darin bestehe, daß sie sämmtlich (gleichviel ob bewußt oder unbewußt) Romantiker waren und darum hauptsächlich auch für die Romantik auf kritischem Felde zu wirken sich bemühten. Diejenigen Meister dagegen, bei denen sich die Romantik entweder noch nicht so prononcirt, oder doch nur als eine Seite ihres Schaffens offenbarte: ein Schubert, Mendelssohn, Volkmann, Rubinstein, Brahms, haben niemals kritisch oder auch nur öffentlich zum Publikum gesprochen; was wir von ihnen auf literärischem Gebiete besitzen, sind briefliche, ihren Freunden gewidmete Privatbekenntnisse, von denen wir bei den drei Erstgenannten nach ihrem Hingange überhaupt erst erfahren, während uns von den beiden Letztgenannten nur unter der Hand Dieses oder Jenes bekannt geworden.

Die Erörterung der tiefer liegenden Gründe nun, warum mit der fortschreitenden Entwicklung eines immer ausschließlicher werdenden romantischen Bewußtseins unserer Tondichter auch ihr Drang nach schriftstellerischer Mittheilung und kritischer Bethätigung gewachsen ist, bleibt dem folgenden und letzten Abschnitt unserer Arbeit vorbehalten. Hier sei nur gesagt, daß Schumann als Schriftsteller, obwohl auch ihm zunächst der Gegensatz, in welchem er sich zu einem großen Theil der ihn umgebenden Musikerwelt empfand, die kritische Feder in die Hand drückte, darum doch nirgend als ein Extremes fordernder Kopf oder als ein Umstürzler alles Bestehenden, ein Verneiner alles vor ihm Dagewesenen sich darstellt. Sagten wir von ihm als Tondichter, daß er sich von genialem jugendlichem Sturm und Drang bald zu höherer Reife abgeklärt (weshalb wir ihn auch, soweit er überhaupt mit den Neuromantikern in Berührung steht, als den Classiker unter diesen bezeichnen könnten), so dürfen wir vom Kritiker Schumann geradezu behaupten, daß er eigentlich nie und nirgend Unberechtigtes oder Einseitiges gewollt und gefordert, sondern von Anfang an nur das vertreten hat, was die begabteren und maaßhaltenderen Musiker jeder Farbe, gleichviel ob Classiker oder Romantiker, noch heute unterschreiben können. Zeugniß hierfür

legen am besten seine eigenen Worte ab. Unser Meister sagt in einem späteren und gewissermaßen historischen Berichte über die Zwecke des 1834 von ihm und seinen Freunden begründeten musikalischen Oppositionsblattes: „Zu Ende des Jahres 33 fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war: die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschland's sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschließlich Hertz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohn's Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen, Chopin, wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltige Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik." — Wichtiger noch ist folgendes Bekenntniß: „Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich, eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen." — Bekämpfen aber will er in der Tonkunst ihre „drei Erzfeinde: die Talentlosen, die Dutzendtalente und die talentvollen Vielschreiber". — Dennoch überzeugte sich Schumann später, auch auf dem hier von ihm betretenen Felde, daß sein Wirken auf demselben für ihn ein überwundener Standpunkt geworden und daß man, durch eine kritische Zeitschrift allein, weder eine neue Epoche in der Tonkunst begründen, noch auch die Zeit umwälzende Talente hervorrufen könne. So trat er, fühlend, daß er als gottbegnadeter Künstler für die von ihm erstrebten Ziele weit mehr durch neue Tondichtungen zu thun vermöge, als mit der Feder des Schriftstellers, nach kaum zehn Jahren ganz von der Redaction und Mitarbeiterschaft an dem von ihm begründeten Blatte zurück. Von da an hat er nur noch hier und da, oder auf ausgesprochene Bitten, kleine Beiträge geliefert; aus eigener Initiative sehen wir ihn erst wieder kurz vor seinem Ausgang hervortreten, als er, mit dem Artikel „Neue Bahnen", Brahms ankündigte, in welchem nicht nur viel Verwandtes, sondern auch selbstständig Neues ihn anzog.

Es ist nicht möglich, von Schumann's literärischer Thätigkeit zu scheiden, ohne zuvor (hierdurch zugleich einen der bedeutungsvollsten Punkte derselben berührend) den Namen Chopin auszusprechen. Niemand hat die große, ja in mancher Beziehung einzige Bedeutung, die Chopin nicht bloß für die höhere Clavierliteratur, sondern für eine ganze Seite der Tonkunst überhaupt gewonnen: für die musikalische Romantik nämlich, und zwar insbesondere für die Schule der Neuromantiker in ihrem Anschluß an die älteren deutschen Romantiker, früher und feinfühliger erkannt, als Robert Schumann; Niemand auch in gleicher Weise wie er, besonders durch seine warmen Besprechungen Chopin'scher Werke, dem jungen und im Anfang vielfach, namentlich von dem musikalischen Handwerkerthum und den philiströsen Dutzend-

componisten für Clavier befehdeten Tondichter überzeugter und siegreicher die Bahn gebrochen, als der Schöpfer der „Peri“. Es liegt daher nahe, daß wir an dieser Stelle Chopin überhaupt besprechen, nämlich einmal gleichsam als den Dritten im Bunde von Mendelssohn und Schumann; demnächst mit Bezug auf den Platz, den er innerhalb des Kreises der neueren Tondichter überhaupt, sowie unter den modernen Claviercomponisten einnimmt. Daß dies innerhalb eines Abschnittes und eines Capitels geschieht, die der Besprechung der großen tondichterischen Talente Deutschlands gewidmet sind, kann nur einen Moment befremden. Niemand wird voraussetzen, daß wir Chopin für Deutschland beanspruchen oder denselben den deutschen Tonsetzern zuzählen wollen. Wo wir ihn aber auch sonst anzuschließen versuchen wollten, er würde überall vereinzelt, entweder unter Fremden, oder ihm nicht Geistesverwandten dastehen. Dies würde beispielsweise auch der Fall sein, wenn wir ihn den Franzosen und deren Schulen anzuschließen dächten, nur in dem Unterschiede mit Deutschland, daß hier die Quellen, aus denen er Nahrung gesogen, viel reichlicher fließen, als jenseits der Vogesen. Wollten wir ihn dagegen seinen speciellen Landsleuten, den Polen, anreihen, so würde er dort entschieden unter ihm nicht ebenbürtigen Meistern stehen, da die Polen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weder Tondichter besessen, die neben ihm als gleichberechtigt erscheinen könnten, noch auch zu seiner Zeit schon selbstständige slavische oder polnische Schulen in der Tonkunst bestanden haben, d. h. solche, die, ohne Anlehnung an fremdes Volksthum, nur aus dem Charakter der eigenen Race und Nation heraus Tonsätze geschaffen hätten, die den Namen von hervorragenden Kunstwerken verdienten. So werden wir Chopin also nur gerecht, wenn wir ihn zwischen zwei ihm ebenbürtige und (von der Claviercomposition abgesehen) sogar weit bedeutendere Meister stellen, als er selber einer war, und zwar um so mehr, als beide Bewunderer seines Talentes und der jüngere von ihnen nicht nur einer der frühesten und begeistertsten Herolde seines Ruhmes, sondern zugleich auch eine ihm tondichterisch nahe verwandte Natur war. Denn es giebt Momente in den Claviercompositionen Schumann's und Chopin's, in welchen die Geistesverwandtschaft und die Einflüsse beider aufeinander unleugbar werden.

Seltsamer Weise hat Chopin überhaupt in der allgemeinen Musikgeschichte noch nicht den Platz gefunden, der ihm gebührt. An Monographien und Lexikon-Artikeln über ihn fehlt es zwar nicht; sehen wir aber von Brendel's Musikgeschichte, die ein im Dienste einer Partei geschriebenes Werk ist, ab, so finden wir ihn entweder kaum, oder überhaupt nicht erwähnt. Das Letztere gilt namentlich von denjenigen beiden Handbüchern einer allgemeinen Musikgeschichte, die unter allen in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in Deutschland erschienenen Werken dieser Art als die besten und tüchtigsten gelten können, von A. W. Ambros' und Arrey von Dommer's Musikgeschichte, in denen der Zufall dem Sänger der Notturnen und Mazurka's so wenig wohl wollte, daß Dommer seine Darstellung mit Beethoven abschloß und Ambros, der gerade ein sehr warmes Herz für die Poesie Chopin'scher Tonsprache besaß, vom Tode ereilt ward, ehe er sein bändereiches Werk nur bis zu Palestrina fortgeführt hatte. Wenn nun auf diese Weise der liebenswürdige, zart empfindende Meister, gleichsam ebenso heimathlos in der Musikgeschichte dasteht, wie seine Landsleute, die Polen, unter Europas Nationen, so hat ihm doch gerade seine Abstammung von einem französischen Vater und einer polnischen Mutter,

in Verbindung mit den vorwiegend erfolgten Einwirkungen deutscher Tondichter auf ihn, eine internationale Bedeutung im Reiche der Töne gegeben, die keiner seiner Landsleute mit ihm theilt und die ihm auf diese Weise reichlich ersetzt, was ihm die tragischen Geschicke seines Volkes geraubt: den künstlerischen Anschluß nämlich an die eigene Heimath und eine vaterländische Schule.

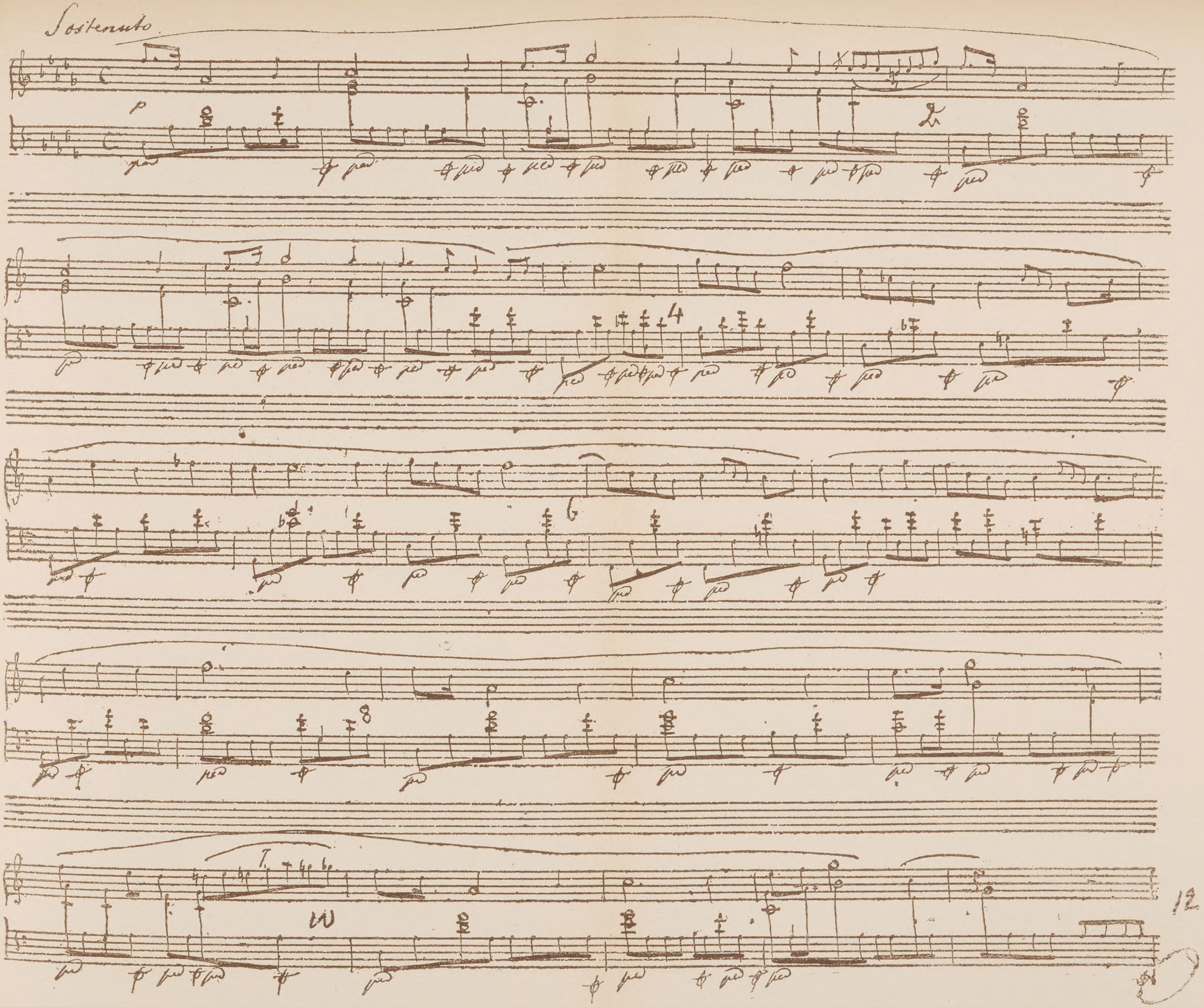
Chopin war nicht nur ein hochbegabter Musiker, sondern auch eine durch und durch poetische Natur, d. h. nicht nur ein Mensch, der wie ein Dichter schwärmte und empfand, sondern zugleich eine Persönlichkeit, die einem Poeten Stoff zu einem Gedichte liefern konnte, gleichviel ob durch seine sympathische, liebenswürdige und feingeistige Erscheinung, durch den Adel seiner Gesinnung und seinen Humor, oder durch den von einer zarten Melancholie angehauchten Zauber seiner Töne. Hierdurch, sowie durch die namenlos reizvolle Art, in der er die, früher höchstens bis zur geschmackvollen Eleganz sich erhebende Clavierpassage ihm vorausgegangener virtuoser Pianofortecomponisten in eine, sein musikalisches Motiv geheimnißvoll umrankende und in wunderbarer Symbolik umspielende Arabeske, die bis dahin nur der Fingerfertigkeit dienende Etüde in ein Tongedicht voll Leidenschaft und Schwärmerei oder Grazie und Humor, das Notturno in ein Liebeslied voll Blüthenduft und mondbeglänzter Zaubernacht, sowie endlich die Polonaise und die Mazurka in an seine Heimath gerichtete Liebesgrüße oder in von sanfter Trauer durchwehte und aus Sehnsucht gewobene Klagen um sein fernes Vaterland verwandelte, ward er der Schöpfer eines ganz neuen Clavierstils. Er erhob hierdurch namentlich die virtuose Salonmusik hoch über sich selbst und verschaffte ihr, sowie auch den früher nur banal gehaltenen Tanzformen derselben, einen Platz auf den Höhen der Kunst. Dem Walzer namentlich haben unter seinen Vorgängern eigentlich nur Franz Schubert in seinen „Valses sentimentales", od. 50 und „Valses nobles", op. 77, sowie C. M. v. Weber in seiner „Aufforderung zum Tanz" eine ähnliche gelegentliche Verklärung zu Theil werden lassen. Was aber bei dem großen Liedersänger nur als eine der vielen Saiten, die er auch im Felde der Instrumentalmusik anklingen ließ, erscheint, oder nur ein vereinzelter Versuch blieb, wie beim Schöpfer des „Freischütz", ward durch Chopin weitergeführt und zu einem Genre, einer besonderen Gattung entwickelt, um die er die Tonkunst bereichert hat. Selbstverständlich sind solche Tongebilde keine dem wirklichen Tanze mehr dienende Musikstücke; der Walzerrhythmus ist hier gleichsam nur eine Andeutung, soll hier ein warm empfindendes, fantasievolles Gemüth nur an die Grazie und Poesie des Tanzes mahnen und an das, was ihm dabei im Geiste an lieblichen süßen Bildern oder von Erinnerungen an Neigung und vergangenes Glück auftaucht. So hat Polens größter Tondichter einerseits, wie sein deutscher Zeit- und Kunstgenosse Mendelssohn, der den Ton des deutschen Volksliedes zum deutschen Kunstliede steigerte, den Ton gewisser instrumentaler Volksstücke: der polnischen Mazurka und des deutschen Walzers, zu symbolischen Tänzen gesteigert, d. h. zum Kunstwalzer und zu einer Mazurka, die man nicht mehr tanzt, sondern bei der man sinnt und träumt, während er andererseits jene Clavierpiecen, die früher fast ausschließlich einer Zurschaustellung der Technik des Spielers galten, zu musikalischen Charakterstücken umbildete. Fragen wir nun aber, auf welchem Wege unser Meister solche Metamorphosen vollbrachte, so müssen wir einfach antworten: Dadurch, daß er dem salonfähigen eleganten Clavierstück zum ersten Mal den Geist echter Romantik

Frédéric Chopin

geb. 1. März 1809 zu Zelazowa Wola bei Warschau,
gest. 17. October 1849 zu Paris.

Nach einer nach dem Leben gezeichneten Original-Lithographie.

XV.



Friedrich Chopin's Handschrift des Eingangs von Nr. 15 der Vingt quatre Préludes. op. 28.

Aus der Autographensammlung von Hermann Scholtz zu Dresden.

einhauchte, ihm jene chevalereske oder minnigliche Stimmung, jenen Märchen- oder Balladenton verlieh, der, vor ihm, unter den für das Pianoforte im Virtuosenstil componirenden gediegeneren Tonsetzern höchstens leise oder sehr vereinzelt bei Schubert und Field, noch seltener bei Hummel und Moscheles anklingt, dagegen unter seinen Zeitgenossen und Nachfolgern schon häufiger, z. B. selbstständig in Mendelssohn und, zum Theil mit durch Chopin angeregt, in Schumann zur Geltung kommt. Dieser ist ihm auch als Romantiker der Claviercomposition ebenbürtig an die Seite zu stellen, während in Henselt, Stephan Heller, Schulhoff, Hermann Scholtz und Anderen Chopins Ausdrucksweise in weit directerer Anregung nachklingt.

Chopin besitzt aber auch noch eine andere Seite, durch die er geistig auf das Innigste mit Allem, was Romantik in der Musik heißt, sowie insbesondere mit der neuromantischen Schule Deutschlands verknüpft erscheint. Wir deuten hier auf Chopin den Chromatiker hin. Wir bemerkten schon früher einmal, wie charakteristisch es für die älteren musikalischen Romantiker Deutschlands, für einen Schubert, Weber, und Marschner gewesen sei, daß sie sich bei der Erfindung und weiteren Ausgestaltung ihrer Themen und Motive fast durchweg als Diatoniker erwiesen und zur Chromatik nur in vereinzelten Fällen, namentlich wenn etwas Absonderliches, Seltsames oder Dämonischdiabolisches ausgedrückt werden sollte, gegriffen hätten. In einem Falle jedoch begegneten wir unter diesen Meistern der älteren romantischen Schule einer Ausnahme; dieselbe ward von Ludwig Spohr repräsentirt, der, ohne jede Vorbereitung durch Vorgänger, plötzlich als Chromatiker auftritt, d. h. die Chromatik nicht nur zufällig und gelegentlich, sondern als eine ihm individuell eigenthümliche Manier entwickelt, die sich ebensowohl in den Umrißlinien seiner Themen, als in der Führung seiner Stimmen zeigt. Wenn nun die Diatonik Schubert's und Weber's als ein Zeugniß von deren innerer Kerngesundheit gelten kann, da mit Ausnahme von Bach und von solchen Werken Mozart's, in denen er Romantiker ist (daher namentlich im „Don Juan"), die Chromatik auch bei den Heroen der deutschen Genie-Epoche nur ganz ausnahmsweise auftritt und selbst noch der Letzte unter ihnen, Beethoven, seine gewaltigsten und wie in Lapidarschrift dastehenden Gedanken diatonisch gestaltete, so darf dem Alles überwuchernden und selbst die Mittelstimmen seiner Partituren ergreifenden Auftreten der Chromatik bei Spohr eine pathologische Bedeutung beigemessen werden, welche bei Chopin, der in dieser Beziehung seinen Vorgänger Spohr noch weit hinter sich läßt, noch sichtbarer wird. Dennoch ist die Erwähnung eines so starken Vorhandenseins der Chromatik im Schaffen eines Meisters nicht immer in einem nur bemängelnden Sinne zu verstehen. Die Kunst, und daher auch die Tonkunst, stellen so weite, unbegrenzte Gebiete dar, daß, neben dem Urgesunden, Natürlichen, Schönen, Wohllautenden, harmonisch Gegliederten, auch Meister- und Kunstwerke, denen bis zu einem gewissen Punkte hin ein pathologischer Zug innewohnt, daß auch das in der Empfindung Weichere, nicht weniger das Dissonirende oder das nur Charakteristische, ja bis zu einem gewissen Grade sogar das Barocke, Abenteuerliche und Seltsame daneben Raum hat, wenn es sich auch zu dem Ersten verhält, wie die Blüthe zur Nachblüthe, wie die Märchengestalten der Pflanzenwelt unserer Treibhäuser zu der unter freiem Himmel uns umgebenden heimischen Natur, wie das Sentimentale zum Naiven, ja, in mancher Beziehung, wie das Weib zum Mann. In der Kunst hat daher nur das durch und durch Kranke und Niedrige, das Dürftige und Philiströse

oder das Raffinirte und Häßliche, wenn Letzteres nicht des Contrastes halber da ist, sondern sich selbst letzter Zweck sein will, kein Bürgerrecht, während das dem Starken, Heroischen und Erhabenen abgewandte Zarte, Schwärmerische und Sehnsuchtsvolle, oder das den Sinnen und der Empfindung sich weich Anschmiegende noch rühren, erfreuen und unsere warme Theilnahme erwecken kann. In diesem Verhältnisse stehen wir zu Chopin, der mittelst des in ihm so stark entwickelten chromatischen Elementes nicht nur eine der Brücken schlägt, die aus der älteren in die neuere romantische Schule hinüber führen, sondern sich selbst dem fortgeschrittensten aller Chromatiker, dem Haupte der ganzen neuromantischen Schule, Richard Wagner, als Chromatiker soweit nähert, wie kein zweiter Meister außer ihm.

Unter den Tondichtungen Chopin's seien hier zunächst sein F moll- und Fis moll-Concert, sein Claviertrio, sowie zwei Sonaten für Clavier und Cello erwähnt; dieselben lehren uns jedoch nicht, soviel Schönes sie auch im Einzelnen enthalten, Chopin von der Seite kennen, von der man ihn als einen relativ unvergleichlichen Meister bezeichnen könnte. Als solcher tritt er uns entgegen, wenn er für das Clavier allein schreibt und sich in verhältnißmäßig knappen und übersichtlichen Formen bewegt; in Formen, wie sie ihm durch die Polonaise, die Mazurka, den Walzer, die Etüde und durch das schon von Vorgängern, wenn auch in bescheideneren Grenzen, poetisch entwickelte Notturno an die Hand gegeben waren. Die großen sinfonischen Formen der Instrumentalmusik dagegen, die Beethoven, Mozart und Weber dem vom Orchester begleiteten Clavierconcert gegeben und die auch zu Chopin's Zeit, in den zu der gleichen Gattung zählenden Werken Mendelssohn's und Schumann's wieder auflebten, vermag er weder zu beherrschen und zu übersehen, noch denselben durch eine organische weitere Entwickelung seiner Themen und strenge Durchführung seiner Motive den Inhalt zu verleihen, dessen sie bedürfen. Ebensowenig gelangt das Orchester darin zu einer wirklichen polyphonen Verschmelzung mit der Clavierstimme; es erscheint darin nur accompagnirend oder Pausen füllend. Annäherndes ist von den Claviertrios und Cellosonaten zu sagen. — Um so glänzender und selbst vollendet in Form und Durchführung erscheint der Meister in jenen enger umschriebenen Charakterstücken, instrumentalen Lied- und aus der Volksmusik stammenden Tanzformen, denen wir in der größeren Hälfte seiner 12 Polonaisen, in seinen 52 Mazurken, 27 Etüden, 25 Präludien, 19 Notturnos, 13 Walzern, 5 Rondos, in seinem Trauermarsch, dem Krakowiak, dem Bolero, der Tarantella, der Barcarole und der Berceuse begegnen. Und selbst in seinen Impromptüs, seinen zum Theil groß angelegten Scherzi, Variationen, Balladen, Fantasien und Sonaten für Clavier allein, denen sich noch 16 für eine begleitete Singstimme componirte polnische Lieder anschließen, haben wir meist nicht das Gefühl, daß er den Rahmen überschritten habe, zu dessen vollkommener Ausfüllung ihn sein seltenes, großes und liebenswürdiges Talent befähigte. — Chopin besitzt, wie die meisten Talente seiner Zeit, eine ihm allein eigene musikalische Manier, und zeigt sich die große Originalität und der unzertrennliche Zusammenhang derselben mit dem Wesen des Tondichters darin, daß sie kaum zu imitiren ist und in den Fällen, wo dies dennoch versucht wird, sich meistens sofort als bloße Nachahmung kenntlich macht.

Frédéric François Chopin, der nicht (wie bisher meist angegeben ward) 1810, sondern am 1. März 1809 bei Warschau geboren ward und 1849 zu Paris starb,

war der Sohn des aus Nancy eingewanderten Nicolas Chopin und der mit ihm vermählten Polin Justine Kryzanowska. Er erregte schon in seinen Knabenjahren als musikalisches Wunderkind Aufsehen und erhielt seinen hauptsächlichsten Unterricht auf der, unter der Leitung von Joseph Elsner stehenden Warschauer Musikschule. Im Jahre 1828 machte er seinen ersten größeren Ausflug unter Aufsicht des Zoologen Professors Jarocki aus Warschau nach Berlin, wo der Letztere eine von Humboldt präsidirte Naturforscherversammlung besuchte. Ueber Händel's „Alexandersfest", das der 19jährige Jüngling dort in der Singakademie hörte, schreibt er nach Hause: „Gestehen muß ich, daß ich von Händel's ‚Cäcilienfest' ergriffen bin; es nähert sich am meisten dem Ideale, das ich von erhabener Musik in den Tiefen meiner Seele hege." Ein Jahr später begegnen wir ihm in Wien, wo er im Kärnthnerthor-Theater als Virtuose mit eigenen Compositionen auftrat. Sehr ehrenvoll für ihn und seine Ehrfurcht vor den Heroen der Tonkunst lautet seine von dorther geschriebene Aeußerung: „Hier haben wohlwollende Landsleute mich nachsichtig beurtheilt; aber was soll ich in einer Stadt erwarten, die sich rühmen kann, einen Haydn, Mozart, Beethoven besessen und auf dem Piano gehört zu haben?" Sehr bezeichnend für das noch geringe Verständniß, das man seiner, seinen Compositionen so ganz entsprechenden weichen träumerischen Vortragsweise und seinem zarten oft nur wie Duft hingehauchten Anschlag entgegenbrachte, ist die andere Aeußerung von dorther: „Es ist fast eine Stimme darüber, daß ich zu leise oder vielmehr zu zart für das hiesige Publikum gespielt habe. Man ist nämlich an das Pauken der hiesigen Claviervirtuosen gewöhnt. Aber das schadet nichts; da es nun einmal der Fall, so ist es mir schon lieber, daß man sagt, ich hätte zu zart, als zu roh gespielt." — Als er von Wien nach Warschau zurückkehrte, hielt ihn die Aufführung des zu Goethe's 80stem Geburtstag gegebenen „Faust" in Dresden fest, vor dessen Hoftheater er sich schon nach Tisch einfand, um noch ein Billet zu erlangen. Seine erste Liebe galt Constantia Gladkowska, die damals an der Warschauer Oper glänzte. Er schrieb über sie an seinen Jugendfreund Titus Woyciechowsky: „Ich habe, vielleicht zu meinem Unglück, schon mein Ideal gefunden. Ein halbes Jahr ist es schon her, und ich habe mit ihm, von dem ich allnächtlich träume, noch nie eine Silbe gesprochen." Die Angebetete sollte jedoch in seinem im October 1830 gegebenen Abschiedsconcerte mitwirken, über das er schreibt: „Sie trug ein weißes Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hat sie noch nie gesungen." Wir wollen gleich bei dieser Gelegenheit bemerken, daß Chopin sein Leben lang immer eines solchen weiblichen Ideales bedurfte, dem seine Tongrüße galten, für die ihm, seiner chevaleresken Natur entsprechend, meist ein Dank aus schönen Augen genügte. Ein Kreis befreundeter Landsleute begleitete ihn bei seinem Abschied von Warschau bis vor die Thore der Stadt. Als die Gläser aneinander klangen, überreichte man ihm einen mit polnischer Erde gefüllten Pokal und richtete die Worte an ihn: „Mögest du, wo du immer wanderst und weilst, nie deines Vaterlandes Polen vergessen." Treu hat er einem solchen Mahnrufe Folge geleistet, denn ein großer Theil seiner Mazurken und Notturnen spricht die wehmuthsvolle Klage um sein am Boden liegendes Vaterland aus, dem auch noch der letzte Schlag seines Herzens galt. Ende 1830 finden wir ihn wieder in Wien, von wo er sich nach Paris wandte. Schumann ward für Chopin zuerst durch dessen als Op. 2 herausgekommene erste Publikation: „Variationen über ein Thema

aus Mozart's Don Juan", zu hoher Begeisterung entflammt. In Paris befand sich unser junger Meister bald in der täglichen Gesellschaft von Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, Meyerbeer und dem Geigenvirtuosen Ernst, welcher Reihe von großen Talenten sich für kurze Zeit auch Mendelssohn und Hiller gesellten. Außer diesem seinem Freundeskreis trug auch die aristokratische Gesellschaft dazu bei, ihm die Wege in Paris zu ebnen. Fürst Radziwill stellte ihn Rothschild vor, in dessen Soiréen er bald der Liebling der tonangebenden Damen und von hier aus der gefeierte Held aller Salons von Paris wurde, um so mehr, da es damals dort Stil war, für Polen zu schwärmen, dessen Genius man in dem, sowohl in seiner Erscheinung als in seinem Spiel von schwärmerischer Romantik angehauchten, jungen Tondichter gewissermaßen personificirt zu sehen glaubte. Einer seiner Bekannten schrieb um diese Zeit über ihn: „Chopin verdreht allen Französinnen die Köpfe, und die Männer sind eifersüchtig auf ihn. Er ist jetzt in der Mode und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen". Chopin gab in Paris in jedem Jahre mehrere „séances musicales", zu denen man nur sehr schwer Zutritt erhielt und deren Eintrittspreise, den Wünschen der dabei gegenwärtigen vornehmen Gesellschaft entsprechend, die diesen Versammlungen auch außerhalb der Salons ihren exclusiven Charakter gewahrt wünschte, ungewöhnlich hohe waren. Ist es doch, als trügen auch diejenigen Piecen unter Chopin's Tondichtungen, die man als eine im edelsten Sinne gesteigerte, ja idealisirte Salonmusik bezeichnen könnte, etwas von jener Exclusivität an sich, von jenem distinguirtesten Geschmacke, dem feinen Parfüm und der Grazie der schönen aristokratischen Polinnen und Französinnen, die unseren Tondichter, als der ihn zunächst anschwärmende Kreis, in diesen séances umgab. Die Töchter aus den höchsten Regionen der Gesellschaft drängten sich überdies zu seinem Unterricht. In den Jahren 1835 und 36 streifte Chopin, bei seinen Ausflügen von Paris aus, Leipzig. Ueber den Tag, den er sich bei Mendelssohn aufhielt, schreibt der Letztere: „Es war mir lieb, 'mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Classikern, die in der Musik gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen, nur mit jenen halben Leuten nicht!" Die zweite Berührung Leipzigs setzte ihn zu Schumann in ein nahes persönliches Verhältniß, wie wir denn bei jeder Gelegenheit gewahren, wie sehr es Chopin nach Deutschland zog und zu einer näheren Verbindung mit dessen, zu seiner Zeit lebenden edelsten Meistern drängte. In demselben Jahre hatte er sich auch mit Maria Wodzynska, einer jungen Polin aus bester Familie, verlobt. Nach Paris zurückgekehrt, erfuhr er, daß seine Braut wortbrüchig geworden und einem polnischen Magnaten ihre Hand gereicht hatte. Die damals über ihn gekommene zerrissene und, nach verlorenem Glück, um so liebesbedürftigere Stimmung war es wohl, die ihn für ein neues Verhältniß doppelt empfänglich machte und ihn in die Arme von George Sand führte. Da die sensitive Natur Chopin's durch das Erlebte sehr afficirt worden war, verbrachten die Liebenden den Winter von 1838 auf 39 in einer einsamen, auf der sonnigen Mittelmeer-Insel Majorka gelegenen und von ihren Mönchen verlassenen Klause. George Sand sagt darüber in ihren Memoiren: „Unser Aufenthalt in den Klosterruinen wurde für Chopin zur Qual und für mich eine schwere Auf-

gabe; — — ein geknicktes Rosenblatt, der Schatten eines vorüberfliegenden Käfers machten auf ihn zuweilen dieselbe Wirkung, als wenn man ihm glühendes Eisen aufgelegt oder Blut abgezapft hätte. Nur ich und meine Kinder waren ihm angenehm, alles Andere unter dem südlichen Himmel erschien ihm unausstehlich." Im nächsten Jahre finden wir ihn auf Nohant, der Villa seiner Freundin. Sie dichtete am liebsten, wenn er fantasirte, und hat ihm mehr als ein Denkmal in ihren Romanen gesetzt. Chopin's Biograph, Moritz Karasowsky, macht George Sand allein für den endlichen im Jahre 1847 erfolgten Bruch ihres Verhältnisses zu unserem Tondichter verantwortlich. Derselbe mag stark zu den weiteren rapiden Fortschritten, die sein Leiden, die Schwindsucht, machte, beigetragen haben. Noch zwei traurige Jahre lang kämpfte unser Meister mit seiner Krankheit. Im Frühling von 1849 schien er sogar Reconvalescent zu sein, da er sich damals so kräftig fühlte, den ihm für Concerte in London gemachten Anträgen Folge zu leisten. Die scheinbare Besserung sollte jedoch auf Täuschung beruhen, und wir müssen selbst annehmen, daß gerade die Nichtbeachtung seines Leidens, dem zum Trotz er nicht nur concertirte, sondern auch Schottland besuchte und oft bis tief in die Nacht der großen Gesellschaft Londons angehörte, seine Auflösung beschleunigte. Nach Paris zurückgekehrt, ward ihm bald klar, daß seine Tage gezählt seien; doch zeigen die Wünsche, die er, bereits bettlägerig, äußerte, daß er dem Tode mit ruhiger Fassung ins Antlitz schaue, da er an der Seite des ihm vorausgegangenen und so geistesverwandten Bellini begraben zu werden verlangte. Den Tag vor seinem Ende wünschte er, daß die schöne Gräfin Potocka, die thränenüberströmt am Fuße seines Schmerzenslagers stand, ihm noch etwas singe. Sie willfahrtete seinem Wunsche, wenn auch mit schluchzender Stimme, und sang ihm eine berühmte italienische Hymne an die Madonna. „Mein Gott, wie schön das ist!" sagte er leise, „nur noch ein Mal!" — Am 17. Oktober verschied Chopin, nachdem er kurz vorher, auf seines Freundes Gutmann Hand, die ihn gestützt, einen Kuß gedrückt. Seine unter der Antheilnahme von ganz Paris stattfindende Todtenfeier in der Madeleine-Kirche ward mit Chopin's für diese Gelegenheit instrumentirtem Trauermarsch eröffnet, und fand mit Mozart's Requiem, das sich der Verewigte ausdrücklich zu diesem Zwecke ausgebeten, ihren Abschluß. So wurde er denn, auf seinen Wunsch, von den Tönen desselben Meisters zu Grabe geleitet, dem er seine ersten Huldigungen in der Oeffentlichkeit dargebracht. An der Spitze des Conductes, der ihn nach dem Friedhofe geleitete, schritten Meyerbeer und der Fürst Adam v. Czartoryski, die Zipfel des Bahrtuches trugen die Musiker Franchomme und Gutmann, der berühmte Maler Delacroix und Alexander Czartoryski. Chopin ruht auf dem Père-Lachaise zwischen seinem Freunde Bellini und dem von ihm hochverehrten Cherubini. Unter seinen Schülern und Schülerinnen stehen Schulhoff und die polnische Fürstin Katharina Czartoryska obenan. Ist die Letztere als seine bedeutendste persönliche Schülerin zu erwähnen, so darf man Julius Schulhoff, geb. 1825 zu Prag, als seinen trefflichsten Schüler im Geiste bezeichnen. Denn Chopin munterte nicht nur den genannten feinsinnigen Künstler, der sich schon mehrere Jahre in Paris aufhielt, zu seinem 1845 daselbst stattfindenden ersten öffentlichen Hervortreten auf, sondern übte auch, unbeschadet der künstlerischen Individualität Schulhoff's, einen unverkennbaren Einfluß auf dessen äußerst geschmackvolle Claviercompositionen und ganze Vortragsweise aus. Chopin's Tondichtungen selber dürfte

überdies Niemand heute mehr in so genialer und charakteristischer Weise wiedergeben, als der seiner Zeit zu den gefeiertsten Virtuosen in Europa zählende Schulhoff. Chopin wird entweder zu marklos und verschwimmend, oder umgekehrt zu realistisch und mit einem Uebermaß von Accenten gespielt. Schulhoff trug ihn mit unvergleichlicher Grazie und doch zugleich energievoll und mit „Race" vor, mit welchem letzteren Worte ich hier das Chevalereske, sowie das Feuer des polnischen Nationalcharakters bezeichnen möchte, das in des Warschauer Meisters Tondichtungen so lebhaft glüht*).

Wir scheiden von den in so mannichfacher Weise verbundenen Meistern Mendelssohn, Chopin und Schumann, indem wir noch einen Blick auf das Verhältniß werfen, in welchem alle drei zu der sie umgebenden musikalischen Mitwelt standen, da sie sich uns, in der Totalität ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, erst innerhalb dieses sie umgebenden Rahmens erschaut, voll und ganz darstellen. Daß Mendelssohn als der Erneuerer des Oratoriums dasteht, beweisen uns am schlagendsten seine unmittelbaren Vorgänger und Mitlebenden unter den Oratoriencomponisten. Ehe der „Paulus" eine neue Bahn gebrochen, galt im deutschen Norden, sowie namentlich in Berlin, immer noch Graun's „Tod Jesu" für ein unübertreffliches Meisterwerk. Er war das unerreichbar erscheinende Ideal unzähliger oratorienschreibender Cantoren, Organisten und Musikdirectoren, die damals, als Vertreter des noch unter ihnen fortlebenden Zopfs oder der schon beginnenden „Kapellmeistermusik", welche Oratorien dutzendweise und wie man Schuhe zuschneidet, hervorbrachte, sich allerdings mit einem immerhin so bedeutend bleibenden Talente wie Graun nicht zu messen vermochten. Als unmittelbare Vorgänger und die zugleich bedeutendsten Zeitgenossen Mendelssohn's im Oratorium stehen die Meister Schneider und Klein da. Friedrich Schneider's (1786 bis 1853) Oratorien: „Das Weltgericht", „Die Sündfluth", „Das verlorene Paradies", „Pharao", „Gethsemane und Golgatha" galten in den Jahren, da der „Paulus" entstand, für Muster der Gattung und wurden vielfach auch auf den deutschen Musikfesten zu Gehör gebracht. Wenn nun auch das „Weltgericht" Manches enthält, was selbst heute noch als ernst und tüchtig gelten muß und, als das beste Werk seines Autors, diesem den Namen „Der Weltgerichts-Schneider" einbrachte, so ist doch auch dieses Oratorium, mit den übrigen Werken gleicher Gattung des trefflichen alten Dessauer Schneider's, fast schon aus unseren Kirchen und Concertsälen verschwunden, weil es, wenn auch nicht in gleichem Grade wie seine übrigen Werke, in ausgetretenen Bahnen wandelte und der Welt zu wenig Neues sagte. — Näher schon an Mendelssohn heran kommt Bernhard Klein, geb. zu Köln 1793, gest. in Berlin 1832. Sein „David" enthält viel Weihevolles und Schönes, und auch sein „Jephta" und „Hiob" zeigen Talent und keine bloße Schablonenarbeit. Dennoch trennt auch die genannten Werke Klein's und die Arbeiten gleicher Gattung von Reissiger, der ebenfalls einen „David" geschrieben, sowie die Oratorien von Mendelssohn's hervorragendem Zeitgenossen Spohr noch eine Kluft vom „Paulus" und „Elias". Aus diesem Grunde geht auch Mendelssohn's Beziehung als Oratoriencomponist nicht zu diesen Meistern, sondern direct auf Bach und Händel zurück.

---

*) Wir bemerken noch, daß zu den vorzüglichsten neueren Chopin-Ausgaben die von Hermann Scholtz zählt.

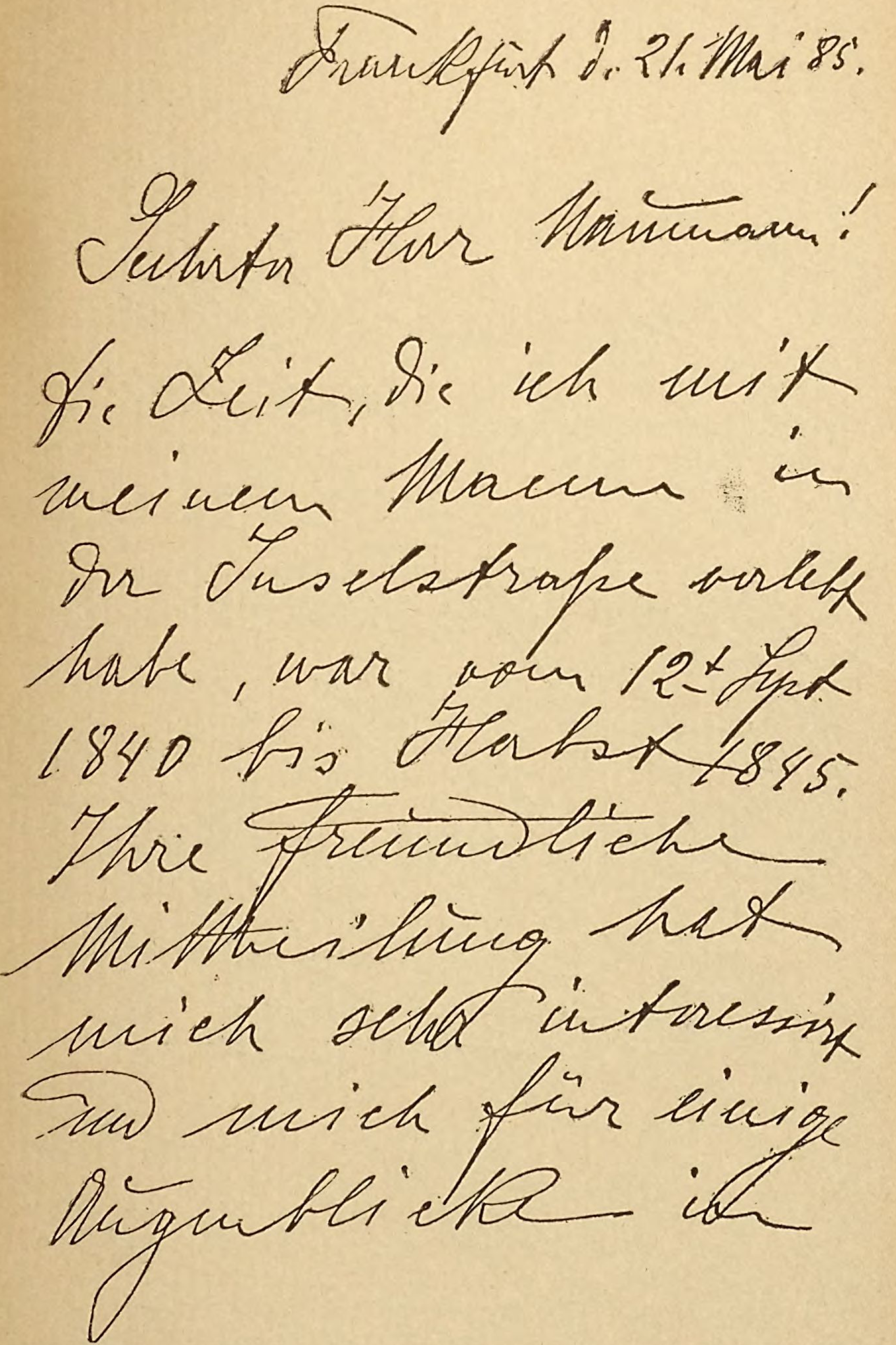
Wir rühmten bereits die unvergänglichen Verdienste Mendelssohn's um Bach's Wiedererweckung von den Todten. Wie groß dieselben aber in Wahrheit sind, wird doch erst ganz ersichtlich, wenn man sich erinnert, daß schon zu Mozart's Zeit nicht viel mehr als Bach's „Wohltemperirtes Clavier" und dessen „Suiten" noch bekannt geblieben, während der Schöpfer des „Don Juan" die Cantaten und Motetten des Altmeisters, als etwas für ihn ganz Neues, erst bei seinem Freunde Doles kennen lernte. Nach Mozart's Tod häufte sich noch mehr Zeitschutt über den Werken des großen Cantors von St. Thomas. Die Passionen waren schon längst verschollen und die Motetten, sowie einige wenige von seinen Cantaten sind vor 1829, dem Jahre, da Mendelssohn die „Matthäuspassion", nach mehr als einem halben Jahrhundert, wieder zu Gehör brachte und dadurch die allgemeine Aufmerksamkeit wieder auf Seb. Bach lenkte, entweder nur in der Leipziger Thomaskirche, oder sehr vereinzelt in ein paar classischen Gesangvereinen aufgeführt worden. Ich verstehe unter den letzteren namentlich den Cäcilienverein in Frankfurt a. M., welchen Nepomuk Schelble (1789 bis 1837) im Jahre 1819 begründete, sowie die 1825 von Johann Theodor Mosewius (1788 bis 1858) begründete Breslauer Singakademie. — Mendelssohn hatte aber durch sein Wirken für Bach nicht nur dessen Vocalmusik der Welt wiedergeschenkt, sondern auch dem verzopften Orgelstil und der geistlosen Kapellmeisterfuge ihr Ende bereitet, indem er beide wieder bei ihrem größten Repräsentanten anknüpfte. Und hier kommen denn auch schon Schumann's Verdienste, der nach diesen Seiten hin den Wegen Mendelssohn's folgte, neben denen des Letzteren zur Geltung. Denn in gleicher Weise, wie Mendelssohn durch seine sechs Präludien und Fugen für Clavier, op. 35, durch seine drei Orgelfugen, op. 37, und durch seine sechs tiefempfundenen Orgelsonaten, op. 65, brach Schumann durch die vier Fugen für das Pianoforte, op. 72, und seine sechs Orgelfugen über den Namen Bach, op. 60, für einen, im Sinne Bach's und Händel's durchgeisteten Orgel- und Fugenstil Bahn, von welchem die beiden neueren Meister nicht nur in formaler Beziehung allen Zopf abstreiften, sondern den sie auch hinsichtlich seiner Stimmung und seines Ausdrucks modernisirten *). Unsere Meister gaben durch solche Arbeiten selbst solchen Männern, die sich vereinzelt und in der Stille schon vor und neben ihnen mit Bach's Fugenkunst und Orgelwerken vertraut gemacht, einen neuen Impuls und den Anstoß zu dem Besten, was sie hervorgebracht. So würde der berühmte Dresdener Hoforganist Alexander Klengel (1784 bis 1852), ohne die zu seiner Zeit durch Mendelssohn angeregte Bachströmung, wohl kaum seine trefflichen und erst nach seinem Tode von Hauptmann herausgegebenen Kanons und Fugen componirt haben, die er dem Autor, in scherzender Anspielung auf Bach, als ein „Wohltemperirtes Clavier des 19. Jahrhunderts" bezeichnete, aus Ehrfurcht vor dem genannten Meister

*) Wer erkennen will, wie sich eine solche Metamorphose selbst bis auf die, durch die Kirchen- und Orgelcomponisten der italienischen und deutschen Zopfzeit verschnörkelte melodische Umrißlinie des Themas der Fuge erstreckte, der werfe einen Blick in des Autors Broschüre: „Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas" (Berlin 1878), der mit dazu beitragen wird, die Geistesverwandtschaft zwischen dem Fugenstil Bach's und Händel's einerseits und Mendelssohn's und Schumann's andererseits, sowie die tiefe Kluft, die die genannten vier Meister von den Fugisten der Zopfzeit trennt ersichtlich zu machen.

aber nicht mit diesem Titel versah. Auch die deutschen Organisten J. Ch. H. Rinck (1770 bis 1846), der noch ein Jünger von Bach's Schüler Kittel war, und sich schon selbstständig, durch seine in Bach's Sinne figurirten Choräle, einen bedeutenden Namen gemacht, nicht weniger der schon im 27. Capitel erwähnte A. Hesse, sowie endlich A. G. Ritter, geb. 1811, gest. 1885, und Gustav Rebling, geb. 1821, verdanken, als Orgelspieler, Componisten für dies Instrument und Fugisten, noch vielfache neue Anregungen dem vereinten Vorgehen Mendelssohn's und Schumann's.

Ein anderartiges Verdienst erwarb sich Mendelssohn durch seine Stellung zum zeitgenössischen Männerquartett. Seit C. M. v. Weber, dem eigentlichen Vater des deutschen Männerchorliedes als eines Kunstproductes, und seit Kreutzer, der im Anschluß an Weber ebenfalls manches noch wahrhaft empfundene Männerquartett geschrieben, war im Felde der Composition für Männerchor ein weitverbreitetes Philisterthum eingerissen. Und wenn auch Tonsetzer, wie Methfessel, Marschner, Zöllner, Julius Otto, Heinrich Dorn, Abt und Andere, im Ernsten oder Humoristischen wohl noch das eine und andere, über den gewöhnlichen Liedertafeldurchschnitt sich erhebende Lied geschrieben, so behielt dergleichen doch, der Masse des Trivialen und Gewöhnlichen gegenüber, eine fast verschwindende Bedeutung. Mendelssohn hat, von seinen trefflichen Männerchören zu „Antigone" und „Oedipus" natürlich abgesehen, nur wenige eigentliche Lieder für Männerchor geschrieben; und doch sollte die kleine Zahl derselben nicht nur zum Theil volksthümlich werden und in Beziehung auf Frische und musikalisch-poetische Stimmung mit den Männerchören C. M. v. Weber's wetteifern, sondern zugleich die ganze heruntergekommene Gattung wieder heben und ihr auf's Neue einen Platz in der Kunst erobern*). Dasselbe gilt, soweit es überhaupt noch existirte, dem Liede für gemischten Chor gegenüber, das Mendelssohn, in der Form und mit dem tiefpoetischen musikalischen Stimmungsgehalt den es heute besitzt, überhaupt erst geschaffen hat und auch hier einen seiner begabtesten Nachfolger in Schumann fand. Was endlich beide Meister im Solo-Liede geleistet, wird dann erst ganz ersichtlich, wenn man sie mit den übrigen begabtesten und zu ihrer Zeit neben ihnen hervortretenden Liedercomponisten vergleicht. Der Schwabe Friedrich Silcher (1789 bis 1860), der Senior darunter, und daher ein schon in Mendelssohn's und Schumann's Jugendtagen vielgesungener Liedersänger, mahnt in mancher Beziehung noch an seine, ebenfalls hauptsächlich im Strophenliede excellirenden Vorgänger Reichardt und Zelter. Doch hat er den Volkston weit entschiedener getroffen, als jene, und wird in Liedern wie: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Aennchen von Tharau", „Morgen muß ich fort von hier", „Ich hatt' einen Kameraden" u. s. w., die, wenn sie auch nicht das Kunstlied repräsentiren, doch eine unverwüstliche Melodie besitzen, unvergänglich im deutschen Volksmunde fortleben. Ihm folgt, der Zeit nach, zunächst Josef Dessauer, geb. 1798 zu Prag. Er verdankte ebenfalls, obwohl er, wie die meisten der hier Genannten, auch größere Compositionen, z. B. Opern, Orchesterstücke, Chorwerke

*) Dies thun selbst ganz kurze einfache Strophenlieder Mendelssohn's für Männerchor dar. Wer z. B. einmal das schöne Lied: „Am fernen Horizonte" von einem gut geschulten Männerchor vernahm, wird davon jene Wirkung auf sein Gemüth erfahren haben, deren nur das in die Tiefe gehende Kunstwerk fähig ist.



Frankfurt d. 21. Mai 85.

Geehrter Herr Naumann!

Die Zeit, die ich mit meinem Manne in der Inselstraße verlebt habe, war vom 12t Sept. 1840 bis Herbst 1845. Ihre freundliche Mittheilung hat mich sehr interessirt und mich für einige Augenblicke in

Facsimile eines Briefes von Clara Schumann aus Frankfurt a. M. an den Autor vom 21. Mai 1885.

Die schöne Vergangenheit umschwebt.

Mit freundlichen Grüßen Hochachtungsvoll Ihre ergebene

Clara Schumann

und Kammermusiken geschrieben, seinen Ruf hauptsächlich seinen Liedern und Romanzen, unter denen die letzteren sich selbst in Frankreich Bahn brachen und einzelne der erstgenannten mit Recht noch heute manchen Verehrer besitzen. Dessauer gehört jedenfalls, wie dies auch sein sich von Brillenbässen und einer nur spießbürgerlichen Harmonisirung schon zu entfernen beginnendes Accompagnement darthut, zu den edleren Zeitgenossen Mendelssohn's und Schumann's im Lied, wenn er dieselben auch nicht erreicht. Ein Gleiches würde von dem Rheinländer Norbert Burgmüller (1808 bis 1836) zu sagen sein, der auch einige treffliche Orchester- und Kammermusiken componirte, wenn der begabte junge Tondichter länger gelebt und uns mehr Gesänge von der Art hinterlassen hätte, wie wir sie von ihm besitzen. — Burgmüller reihen wir den Berliner Karl Friedrich Curschmann an (1805 bis 1841), den wir, als einen Schüler Spohr's und Hauptmann's, auch schon im 27. Capitel hätten erwähnen können, und unter dessen Liedern, von welchen verschiedene auch noch heute gern gesungen werden, einige, wenn auch nicht, wie die Silcher'schen, wirklich volksthümlich, so doch in weiten gesellschaftlichen Kreisen populär geworden sind. Gleich Curschmann, und in verwandter Weise wie der spätere Abt, gelangten auch der Deutsch-Böhme Heinrich Proch (1809 bis 1878) und der 1810 bei Hannover geborene Friedrich Wilhelm Kücken, durch die in ihren Liedern vorwaltende und oft an's Triviale streifende Sentimentalität zu einer ziemlich wohlfeilen Berühmtheit. Proch's „Alpenhorn“ und Kücken's „Ach wenn Du wärst mein eigen“ ertönten zwei Jahrzehnte hindurch fast in jedem deutschen Hause, in welchem ein Clavier zur Begleitung vorhanden war. Doch verdankt man Kücken auch die hübsche und in Thüringen zum Volksliede gewordene Melodie von: „Ach, wie wär's möglich dann“. — Indem wir noch erwähnen, daß auch Wilhelm Speier, geb. 1790 zu Frankfurt a. M., sowie Hieronymus Friedrich Truhn, geb. 1811 zu Elbing, mit zu den in den vierziger Jahren neben Mendelssohn und Schumann vielgesungenen Liedercomponisten gehörten, schließen wir deren Reihe mit dem, namentlich in seinen Lenau'schen Liedern, wieder auf höhere Ziele gerichteten und im vorliegenden Capitel bereits in anderer Beziehung erwähnten Carl Banck, auf den besonders Schumann nicht ohne Einfluß geblieben.

Als von ihrer ganzen Umgebung und Zeit sich unterscheidende Dioskuren stehen Schumann und Mendelssohn fernerhin im Felde der Kammermusik und der sinfonischen Orchestercomposition da. Im erstgenannten Gebiete besitzt Schumann, wie wir bereits wissen, ein Uebergewicht über seinen hochbegabten Genossen, obwohl auch noch Mendelssohn's Octett für Streichinstrumente und sein Es dur-Quartett sich über das Meiste erheben, was damals von den Mitlebenden hervorgebracht ward; im Umkreis der Sinfonie, der Ouvertüre und des sinfonischen Concerts dagegen halten sie sich, der Eine mit einem Plus in der Sinfonie, der Andere mit einem Major auf Seiten der von ihm geschaffenen Concertouvertüre, einander die Waage. Vergleicht man mit dem, was beide in diesen Gebieten hervorbrachten, das, von den namhaftesten unter ihren Mitlebenden auf solchem Boden Geleistete, so wird man erst inne, was ihnen die moderne Tonkunst auch nach den erwähnten Seiten hin verdankt. So viel Tüchtiges, formal Abgerundetes und Wohllautendes manche unter ihren Zeitgenossen in der Orchester- und Kammermusik auch hervorgebracht: ein Kalliwoda (1800 bis 1866), ein Lindpaintner (1791 bis

1856), ein Reissiger (1798 bis 1859), ein Vincenz Lachner, geb. 1811, ein Onslow (1784 bis 1852), ein Hummel (1778 bis 1837) und Andere, keiner von ihnen knüpfte doch, gleich Schumann und Mendelssohn, mit der Sinfonie und Kammermusik unmittelbar wieder bei unseren großen Progonen an, d. h., vermochte einen bedeutenden thematischen Gehalt und eine hochpoetische Stimmung mit einer, von beiden durchgeisteten und darum classischen Kunstform zu vermählen.*). Vermögen wir doch selbst einen Ludwig Spohr, wenn wir ihn ausschließlich als Instrumentalcomponisten betrachten, nur mit wenigen seiner hierhin gehörenden Werke, etwa mit der „Weihe der Töne", der C moll-Sinfonie, der Ouvertüre zu „Jessonda", seinem Doppelquartett in G moll und seinem Violinconcert in A dur, neben Mendelssohn und Schumann zu stellen; während wir ihnen einen Franz Lachner nur mit seinen Orchestersuiten anreihen dürfen, die sich jedoch auf andere, im Werden der Musik entwickelte Kunstformen zurückbeziehen, als die sinfonischen Arbeiten unserer beiden Leipziger Freunde.

Wie Mendelssohn mit Schumann im Bunde unsere Instrumentalmusik wieder mit warmem poetischem Leben durchglühte, so hat er, in geistiger Gemeinschaft mit Chopin, volksthümliche Musikweisen zu Kunstproducten gesteigert. Er selber das einfache strophische Volkslied, Chopin den Walzer und die Mazurka. Vor ihnen gewannen diese Gattungen, wenn sich Tonsetzer mit ihnen befaßten, meist einen spießbürgerlichen Anstrich. Denn nehmen wir C. M. v. Weber und Silcher aus, so erhoben sich Zelter und Reichardt vielleicht nur je einmal bei ähnlichen Versuchen zu der tiefen Innerlichkeit der wirklichen Volkslieder, und viele der Walzer, die vor und neben Chopin die beiden Strauß, Lanner und Labitzky für Orchester gesetzt, besitzen weit mehr poetischen Musikwerth, als die meisten der von unseren gleichzeitigen Claviercomponisten erfundenen Walzer, welche Gattung wir, nach Chopin, erst wieder in den reizenden vierhändigen, sowie mit Gesang begleiteten Walzern von Brahms zu einem erneuten künstlerischen Dasein aufleben sehen. — Gemeinsam auch stellen sich Schumann, Chopin und Mendelssohn als die Erneuerer unserer gesammten modernen Claviermusik dar, die (wenn wir die Oper ausnehmen und von Weber, Hummel und Moscheles absehen) gleich allen übrigen Gattungen der Tonkunst, vor dem Auftreten unseres Triumvirats, zu einem Tummelplatz der Mittelmäßigkeit herabgesunken war. Sie begegnen sich endlich als Tondichter darin, daß sie von musikalischen Programmen und Programmmusik, die zu ihrer Zeit bereits zu wuchern begannen, nichts wissen wollten. Was sich in dieser Beziehung bei Schumann auffinden ließe, bezieht sich lediglich auf seine frühesten Clavierwerke, zu denen er in der Periode seiner Blüthe, wie wir wissen, in ein sehr verändertes Verhältniß trat, und beschränkt sich fast durchweg auf einzelne als Titel dienende Worte. In ihren großen sinfonischen Werken dagegen haben Mendelssohn und

*) Unter Reissiger's und Lindpaintner's Orchesterwerken nennen wir, als die hervorragendsten und dankbarsten, Reissiger's „Ouvertüre zur Felsenmühle" und Lindpaintner's „Ouvertüre zu Faust". Von Kalliwoda ist noch zu sagen, daß er der Componist des in unseren Tagen viel tausend Mal wiedergesungenen „Deutschen Liedes" ist, welches unseren, von den Slaven und ihrer Regierung hart bedrängten Brüdern in Oesterreich als musikalisch-dichterische Parole in dem schweren Kampfe um Erhaltung ihrer Sprache, Nationalität und Cultur dient.

Schumann, obwohl Berlioz mit der Programmmusik bereits begonnen und zu Schumann's Zeit Wagner ein Programm zur 9. Sinfonie, sowie Liszt seine ersten sinfonischen Dichtungen mit Programmen geschrieben, sich von allem Programmatischen völlig fern gehalten. Mendelssohn macht sich überdies darüber lustig, daß man seinen „Liedern ohne Worte“ einen bestimmten Titel oder einen näher ausgesprochenen Inhalt unterschieben wolle, und bei Chopin finden wir vollends nicht die leiseste Andeutung gleicher Art. Gingen alle drei darin doch noch weiter, als selbst die Großmeister der deutschen Genie-Epoche, unter denen wir bei Haydn einer weit ausgeführteren musikalischen Malerei, als bei irgend einem von ihnen, und bei diesem und Beethoven einzelnen, mit Bezug auf ihren Inhalt besonders bezeichneten Sinfonien und Sinfoniesätzen begegneten. Dies ist um so bemerkenswerther, als unsere drei Meister ohne Ausnahme Romantiker waren und ein großer Theil der Romantiker unserer Tage die Miene annimmt, als könne die moderne Instrumentalmusik ohne Programm überhaupt nicht mehr existiren. In vielen Fällen deckt allerdings das Programm die künstlerische Impotenz und den Mangel eines Gestaltenkönnens innerhalb der classischen Kunstform trefflich zu! —

Nächst ihren, im Vorstehenden berührten gemeinsamen Verdiensten umschlingt Mendelssohn, Schumann und Chopin aber noch manches andere Band zu geistiger und künstlerischer Wahlverwandtschaft. Daß sich im Schaffen, Wesen und der Weltanschauung unserer drei Meister zuweilen jener leise anklingende gemeinschaftliche Zug offenbart, den wir nicht anders als mit dem Epitheton „frauenhaft“ bezeichnen konnten und der bei Chopin noch weit ausgebildeter ist, als bei seinen Genossen, erfuhren wir bereits. Bedeutender noch ist, daß unsere drei Tondichter in gleicher Weise als vornehme Naturen bezeichnet werden müssen, ein Kennzeichen, das selbst große Talente nicht immer charakterisirt. Ein solcher Geistesadel tritt zunächst in der völligen Neidlosigkeit zu Tage, die ihnen ohne Ausnahme eigen war. Chopin hat dies durch die warme Anerkennung bewiesen, die er in der Zeit seiner Triumphe einem so gefährlichen Rivalen wie Franz Liszt angedeihen ließ; Mendelssohn durch sein begeistertes persönliches Eintreten für die Werke und die bürgerliche Existenz Schumann's und Gade's; Schumann durch seine rührende Liebe und Verehrung für Mendelssohn, die lebhafte Anerkennung, die er Berlioz widmete und den Feuereifer, mit dem er für Chopin und Brahms die Bahn brach. Gemeinsam ist ihnen ferner die Pietät für unsere classischen Altvorderen, sowie der Respect vor dem Großen in der Kunst überhaupt. So schreibt Mendelssohn an Taubert: „Ist Ihnen denn dies neuere, hochfahrende unerfreuliche Wesen, dieser widerwärtige Cynismus auch so fatal wie mir? Und sind Sie mit mir einer Meinung, daß es die erste Bedingung zu einem Künstler sei, daß er Respect vor dem Großen habe und sich davor beuge und es anerkenne, und nicht die großen Flammen auszupusten versuche, damit das kleine Talglicht ein wenig heller leuchte?“ — Uebereinstimmende Aeußerungen von Schumann brachten wir schon an der Stelle, wo er seine Meinung über die Intentionen ausspricht, die ihn bei Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ geleitet. In gleicher Weise hat der Leser erfahren, mit welcher Pietät Chopin zu Mozart und Beethoven emporblickte. Auch dem Coterienwesen waren sie sämmtlich gleich abhold. Aus Schumann's eigenem Munde weiß der Autor, wie unangenehm demselben die Panegyriken waren, mit denen ihn das früher von ihm geleitete Blatt feierte und

wie er namentlich die tendenziöse Art verurtheilte, mit der man ihn in eine gegensätzliche Stellung zu Mendelssohn bringen wollte. Aus Mendelssohn's Briefen wiederum kann man hinreichend erfahren, wie verhaßt ihm alle musikalischen Parteiungen waren, und der feine, in sich selbst sich zurückziehende Chopin hat niemals von dergleichen überhaupt Notiz genommen.

So stehen denn unsere drei Meister nicht nur als die zeitgenössischen Tondichter da, welche, mit Ausnahme der dramatischen Musikgattung, fast allen Musikformen älterer und neuerer Zeit, die dem größten Theil der zu ihrer Zeit lebenden Tonsetzer zur bloßen Schablone geworden waren, neuen poetischen Geist einhauchten, sondern auch als die Erneuerer dieser Formen selber, indem sie dieselben wieder, wie unsere großen Altmeister, zu Trägern eines ihnen adäquaten Inhaltes machten. Sie eroberten ihnen so die Bedeutung wieder zurück, die in der Goldschmiedekunst die künstlerische Fassung eines Juwels gewonnen hat, welche den Werth des von ihr eingerahmten Kleinods nicht nur um das Doppelte und Dreifache zu steigern, sondern dasselbe auch vor dem Verlorengehen im Staub und Moder der Zeit zu bewahren vermag.

Einwirkung der deutschen Genie-Epoche auf Italiener und Franzosen.

Wir schieden von den beiden musikbegabtesten Nationen unter den Romanen: von den Italienern und Franzosen, zuletzt im 19. Capitel, worin wir diese Völker unter den, ihre Decadence in der Tonkunst beschleunigenden Einwirkungen des, ganz Europa im 18. Jahrhundert in den Künsten beherrschenden Zopfes verlassen hatten. Solche Einflüsse mußten bei ihnen doppelt tief greifen, da der künstlerische Zopf von dem älteren der genannten beiden großen Culturvölker, den Italienern, sowohl in der Architektur und Skulptur (man vergegenwärtige sich Meister wie Bernini und Borromini), als in der Musik (man denke an die Ausläufer der Tonschule Scarlatti's) ausgegangen war und von der apenninischen Halbinsel her zunächst am stärksten auf das benachbarte Frankreich zurückwirkte, wenn auch das letztere Land, in dem Zeitalter des Barockstils sowohl, als jenes allgemeinen Stilverfalls, den wir „Zopf" nennen, seine eigenen, ihm allein eigenthümlichen künstlerischen Manieren entwickelte, wie dies besonders in der französischen Baukunst, in der Tragödie der Franzosen, sowie in der Oper Lully's und Rameau's erkennbar ist. Wir deuteten in dem erwähnten Capitel auch schon darauf hin, daß sich das wirkliche Talent selbst während der Verderbnisse, die das Zopfzeitalter im Gefolge hatte, immer noch als solches behauptete und von seinen Zeitgenossen bedeutsam und wirkungsvoll unterschied. Dem haben wir hier nunmehr hinzuzufügen, daß innerhalb der italienischen Instrumentalmusik, und in dieser namentlich wieder in der betreffenden Clavier-, Geigen-, Kammer- und Orchestercomposition, der Zopf im 18. Jahrhundert weit weniger zu einer unbedingten Alleinherrschaft gelangte, als in der gleichzeitig daselbst herrschenden Opern-, Oratorien- und Kirchenmusik. Beweise hiefür liefern die berühmten italienischen Geigenvirtuosen und Componisten für dies ihr Instrument: ein Locatelli, 1693 bis 1764, Valentini, der ebenfalls in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hineingereicht haben dürfte, Tartini, 1692 bis 1770, Nardini, gest. 1793, Pugnani, gest. 1803, Lolli, gest. 1802 und Viotti, 1753 bis 1824. Auch bei den Franzosen begegnen wir Aehnlichem, wie Leclair, 1697 bis 1764, Gaviniés, 1726 bis 1800, und Duport beweisen; nicht weniger auch Instrumentalcompo-

nisten anderer Art, gleich Clementi, 1752 bis 1832, und in einem umfassenderen Sinne thätig gewesene, wie Sammartini, 1700 bis 1775, der durch seine Sinfonien, Ouvertüren, Quartette und andere Kammermusiken in mancher Beziehung als ein Vorläufer Jos. Haydn's gelten kann, oder wie Boccherini, 1743 bis 1805, der auf gleichem Felde überraschend Gediegenes und Geschmackvolles für jene Zeit lieferte, und wie selbst Sacchini mit seinen Trios und Sonaten. Die genannten Tonkünstler beider Nationen, die entweder noch mit dem Beginn, mit dem letzten Drittel, mit der Hälfte oder mit der vollen Zeit ihres künstlerischen Wirkens in die Mitte und in das Ende des 18. Jahrhunderts fallen, d. h. in die Epoche der im Uebrigen feststehenden Alleinherrschaft des musikalischen Zopfes in Italien und Frankreich, zeigen uns, daß sich ein ansehnlicher Theil begabter Instrumentalcomponisten beider Länder schon während der deutschen Genie-Epoche von den Strömungen ergreifen ließ, die im Vaterlande Luther's und Joseph's II. damals zur Vorherrschaft in der Tonkunst gelangt waren. Finden wir aber südlich und westlich von den Grenzen Deutschlands schon unter den Zeitgenossen Bach's, Händel's, Gluck's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's Ausländer, die sich den Einflüssen so genialer Mitlebender nicht ganz zu entziehen vermochten, um wie viel stärker mußten die genannten Großmeister auf die musikalisch begabtesten Nachbarn der Deutschen, auf die Italiener und Franzosen, dann erst einwirken, als ihr Ruhm über die Kreise der Kenner hinaus in die Massen gedrungen war und sich ihnen überdies im eigenen Lande eine Reihe so glänzender Talente (von Mendelssohn, Schumann und Wagner ganz abgesehen, die erst eine spätere Generation von Ausländern beeinflußten), wie Schubert, Weber, Spohr und Meyerbeer angeschlossen hatten. Solchen verstärkten und vermannigfaltigten Einwirkungen der classischen deutschen Tonschule auf jene beiden Nationen begegnen wir nun auf italienischer Seite am großartigsten und folgenreichsten in den Werken von Tondichtern wie Cherubini und Spontini, in Rossini's „Tell" und „Barbier", sowie in einzelnen Werken der Meister der sich dem Letztgenannten anschließenden Schule der italienischen Melodisten; auf französischer Seite dagegen in Künstlern wie Grétry, Méhul, Boieldieu, Herold, Halévy und selbst in einzelnen Schöpfungen Auber's, kurz bei einer ansehnlichen Zahl der hervorragendsten Meister jener, während der letzten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts blühenden romantisch-komischen Oper der Franzosen, die in unseren Augen nicht nur die eigentliche Quintessenz der französischen Grazie, Finesse und Bonhommie in der Musik, sondern zugleich, (und zwar ungeachtet des theilweise auf sie erfolgten deutschen Einflusses) den eigenthümlichsten Ausdruck des Nationalgeistes der Franzosen in der Tonkunst darstellt.

Das Capitel „Gegenwart" wird uns lehren, daß ein solches Herüberwirken der Meister und Schulen Deutschlands auf Franzosen und Italiener sich bis auf den heutigen Tag fortsetzt, und zwar in dem Umfange und Grade, daß beide Nationen ebensowohl unsere Irrthümer als unsere Fortschritte mitmachen und nachahmen. Auch dies kann uns kaum wundern. Trat doch dieselbe Erscheinung in jenem Zeitalter an den Tag, da die altfranzösische Schule der Contrapunktisten von Nôtre-Dame die Welt beherrschte, oder in den Jahrhunderten, da die Niederländer, sowie später da die Italiener (die Vorgänger der Deutschen in dieser Beziehung) die musikalische Führung in Europa hatten. Aber wie man in Deutschland und Frank-

reich, obwohl man daselbst im 18. Jahrhundert den welschen Zopf in der Tonkunst mitmachte, nicht nur im Einzelnen, sondern auch im Ganzen von der Einwirkung der Italiener unendlich mehr Vortheil als Nachtheil hatte, so ist es hinwiederum Italienern und Franzosen gegangen, als sie mehr und mehr der deutschen Führung zu folgen begannen. Auch die bei ihnen seitdem erfolgte musikalische Entwickelung verdankt den fremden deutschen Einflüssen unendlich mehr Gewinn, als irgend welche bedenkliche Einbußen. Denn ein so gewaltiges Talent wie Cherubini, dem gegenüber wir zuweilen in Versuchung gerathen, uns zu fragen, ob wir ihn nicht, als siebenten, den sechs Großmeistern der deutschen Genieperiode an die Seite zu setzen haben, ein musikalischer Charakterkopf ferner von dem energievollen und imponirenden Gepräge, das Spontini kennzeichnet, wären ohne die auf sie erfolgten Einwirkungen Haydn's, Mozart's, Beethoven's und Gluck's nicht möglich gewesen. Dasselbe gilt von einem großen Theil der liebenswürdigen und von den Grazien umschwebten Tonschöpfungen, die wir den Meistern der komisch-romantischen Oper der Franzosen verdanken, welche, ohne die auf sie erfolgten Wirkungen der beiden großen nationalen Tonschulen Deutschlands: wir meinen, ohne die sie bei ihrem künstlerischen Schaffen mitbestimmenden Einflüsse der Heroen der deutschen Genie-Epoche und der denselben sich anschließenden Meister der Epoche der großen deutschen Talente, weder die von allem Conventionellen so völlig befreite Herzlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks, noch die reiche polyphone Behandlung gewisser Ensembles besitzen würden, die den Werth ihrer Opern steigern und verdoppeln. Gern und freudig geben wir zu, daß der bezaubernde Charme und Esprit, der manchen dieser Opern innewohnt, nichts mit Deutschland zu thun hat, sondern ganz französisch, ganz dem Nationalcharakter unserer Nachbarn jenseits der Vogesen entsprungen ist; ebenso bestimmt aber behaupten wir, daß die Fülle von Gemüth und die daraus hervorgehende innerliche dramatische Vertiefung, durch welche sich beispielsweise Opern wie Grétry's „Blaubart", Méhul's „Joseph", Boieldieu's „Weiße Dame" und Herold's „Zampa" auszeichnen, zum großen Theil als eine Folge der Berührung der deutschen mit der französischen Muse der Tonkunst anzusehen ist. Die Vertreter der, der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehörenden romantischen Schule der Franzosen in der Literatur: ein Chateaubriand, Victor Hugo, Alexander Dumas père, Lamartine, Alfred de Vigny, Edgar Quinet und eine George Sand, lassen uns mehr oder weniger durchfühlen, daß ihnen ihre erste und tiefste Anregung aus Deutschland, durch Goethe's „Faust", „Werther" und „Wilhelm Meister", Schiller's „Jeanne d'Arc" und „Maria Stuart", durch Jean Paul, Th. A. Hoffmann und Heinrich Heine gekommen ist. Ein Gleiches wiederholt sich in der romantischen Schule der Franzosen in der Tonkunst, die ebenfalls aus deutschen Werken: aus Mozart's „Don Juan", Weber's „Freischütz" und „Oberon", aus dem Liederschatz Franz Schubert's und, soweit es sich darin um selbstständige Instrumentalmusik handelt, aus der Romantik der Sinfonien und Sonaten Beethoven's, sowie endlich in der Gegenwart aus Schumann's Instrumentalwerken, aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum" und aus Wagner's, in Makart'scher Farbenpracht erglänzendem Orchestercolorit ihre Nahrung gesogen hat. Die romantische Tonschule der Franzosen beschränkt sich somit, wie wir soeben schon andeuteten, nicht allein auf ihre romantisirende heitere Oper; sie umfaßt auch eine Anzahl gleichzeitiger Instrumental-, Kirchen-

und Romanzen-Componisten. Selbst die, dieser Schule durch ihre Tendenzen im Allgemeinen sonst entschieden in einem gegnerischen Sinne gegenüberstehende sogenannte „große französische Oper" ist, wenn auch nur zum Theil, von romantischen Einflüssen ergriffen worden. Und hier sei es denn gleich gesagt, daß wir Auber und Halévy, obwohl sie durch Tonschöpfungen wie „Die Stumme von Portici", „Gustav III." und die „Jüdin" entschieden der Pariser grand opéra angehören, doch ebensosehr den besten Meistern der leichter geschürzten romantisch-komischen Oper der Franzosen zuzählen', und zwar schon darum, weil die Mehrzahl ihrer Werke dem letztgenannten Genre angehört und auch bei ihnen gerade hier das Individuellste und Eigenthümlichste der Franzosen in der Tonkunst: das nämlich, was ihnen an musikalischer Naivität und rhythmisch fein durchgeistester Melodik eigen ist, am reizvollsten und anmuthigsten zur Erscheinung gelangt. Demungeachtet werden wir in dem nächsten Capitel, neben der romantisch-komischen Oper der Franzosen, auch die große französische Oper, als einen sehr interessanten, wichtigen und einflußreichen Factor, sowohl in der Entwickelung der dramatischen Musik überhaupt, als speciell im Umkreis der französischen Tonkunst, abhandeln, und mit dem Antheil in Betracht ziehen und würdigen, welcher derselben in jeder Weise gebührt.

Neunundzwanzigstes Capitel.

Die große Oper von Paris und die komisch-romantische Oper der Franzosen.

Wir bemerkten in der Einleitung zum 7. Abschnitt, der die Genie-Epoche deutscher Tonkunst behandelte, daß die Musik, wie schon seit der Reformation und im 17. Jahrhundert, so in noch weit verstärktem Maaße seit dem 18. Jahrhundert, in immer engere Fühlung mit den geschichtlichen Ereignissen und Culturströmungen, die die europäischen Nationen in der gleichen Zeit bewegten, getreten sei. Das vorliegende Capitel wird uns hierfür einen neuen schlagenden Beweis liefern. In einem so erregbaren Volke, wie das der Franzosen, mußte ein solcher Zusammenhang auch äußerlich bedeutsamer und sichtbarer an den Tag treten, als in manchem anderen Lande; er mußte überdies seinen lebhaftesten Wiederhall daselbst in der dortigen dramatischen Musik finden: einmal um der besonders leicht erregbaren Fantasie und des rasch aufwallenden Temperamentes der Franzosen halber, dann aber auch, weil der Gallier, eben um dieser seiner Natur willen, leicht in's Pathetische und in dramatisch erregte Rede fällt. Ist doch aus gleichem Grunde ebensowohl Frankreichs Geschichte, als der Entwickelungsgang seiner hervorragendsten Geister reich an Krisen und gewaltsamen Katastrophen. Und wie in Frankreich durchschnittlich das Auftreten und Behaben eines jeden Einzelnen sich leicht zum Dramatischen zuspitzt, so gewinnen in vielen Fällen auch Wesen und Handlungen der Nation im Ganzen einen, an die Bühne und Scenisches mahnenden Anstrich. Darum sehen wir denn

auch die französische Oper, von ihrem Aufkommen an bis in die Neuzeit, bei den Franzosen im Vordergrunde ihres Musiklebens stehen; sie ist es namentlich, die eine jede nationale, politische oder mit Phasen des culturgeschichtlichen Fortschrittes zusammenhängende Geistesströmung auf das Deutlichste, soweit dies die Musik überhaupt vermag, wiederspiegelt. Denn wie wir schon die altfranzösische Oper Lully's und Rameau's dem Zeitalter der französischen Renaissance und eines Louis XIV. musikalischen Ausdruck leihen sahen, so klingen die Meister der verschiedenen, nach dem Abblühen der Lully'schen Schule in Frankreich aufkommenden Opernschulen in gleich charakteristischer Weise die Poesie ehemaliger ritterlicher oder patriarchalischer Königstreue der Franzosen, die Leidenschaften und Stürme ihrer verschiedenen Revolutionen, den Glanz des ersten französischen Kaiserreiches, sowie zuletzt selbst die, mehr außer- als innerhalb Frankreichs sich geltend machenden Strömungen der durch das Nationalitätsprincip ergriffenen europäischen Völker an und lassen das Wesen derselben seinen ihnen entsprechenden Ausdruck in der Sprache der Töne finden.

Und dennoch läuft, etwa von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, neben solchen Strömungen eine andere unbefangener und darum auch naiver gebliebene musikalische Richtung in der französischen Tonkunst her, die das, was wir die eigentliche Seele und den innersten Kern der dramatisch-französischen Musik nennen möchten, noch selbstständiger, weil eben losgelöster von von außen her kommenden Einflüssen ausspricht, als jene, unmittelbar von Zeitereignissen beeinflußte Tonschule. Repräsentirt die letztere in der dramatischen Musik vorwaltend Kopf und Geist der Franzosen, so ist jene andere Opernschule, die sich mehr dem Innenleben des eigenen Volksthums zuwendet, die Vertreterin von Herz und Gemüth der französischen Nation im Musikdrama. Wir sprechen hier ausdrücklich wieder von „Schulen", da wir die, dem deutschen Volke, namentlich in Kunst und Wissenschaft, so stark eingeprägte Neigung zum Individualisiren, der wir in der deutschen Tonkunst nirgends überzeugender als in der Genie-Epoche derselben begegneten, bei den Romanen, selbst in neuerer Zeit, durch die abermalige unwillkürliche Bildung von Schulen beantwortet sehen.

Jedenfalls ist unter jenen beiden oben berührten Schulen, welche in Frankreich am meisten in Betracht kommen, diejenige, die der gemüthlichen Seite des französischen Volkscharakters musikalischen Ausdruck leiht, die nationalere, weil sie mehr Frankreich als solches repräsentirt, während die andere, den politischen Ereignissen sich enger anschließende Schule, obwohl sie ebenfalls in der Gestalt, in der wir sie kennen lernen werden, nur in Frankreich möglich, mehr ein internationales Gepräge gewinnen sollte. Indem wir uns nun zunächst dieser letzteren zuwenden, beginnen wir mit den einander folgenden und vielfach selbst nebeneinander wirkenden dramatischen Meistern, die ihre Kraft ganz oder doch gelegentlich jener Singbühne zuwandten, deren Feld, und zwar vielfach mit Anknüpfung an große Staatsactionen und politische Umwälzungen, bis zum heutigen Tag das musikalisch-dramatische Pathos und der musikalische Heroismus geblieben ist und die von den Franzosen als ihre „grand opéra" bezeichnet wird. Dieselbe darf, wie schon gesagt, kaum weniger als die komisch-romantische Oper Frankreichs, als ein ganz eigenthümliches, wenn auch unter starker Antheilnahme des Auslandes gezeitigtes Product des französischen Nationalgeistes gelten. Gerade aber der Umstand, daß der französische

Nationalgeist die Kraft besessen, auch geniale Ausländer anzuziehen und seinen Kunstzwecken dienstbar zu machen, liefert den Beweis dafür, daß die große Oper in nicht geringerem Grade eine Frucht der besonderen Begabung der Franzosen in der Tonkunst ist, als ihre Schwester, die komisch-romantische Oper. Doch existirt zwischen beiden Opern der nicht zu übersehende wesentliche Unterschied, daß die komisch-romantische Oper ihrem ganzen Charakter nach bei weitem mehr als das Kind ganz Frankreichs erscheint, und zwar in dem Grade, daß sie auch außerhalb der französischen Grenzen überall da Repräsentanten gefunden, wo die französische Sprache und Race, sei es durch Einzelne, sei es durch eine ganze Bevölkerung, Wurzel gefaßt. So ward Grétry in Lüttich, Isouard als der Sohn eines französischen Vaters in Malta geboren. Die sogenannte „große" französische Oper dagegen ist zutreffender als das specielle Product der gewaltigen Metropole an der Seine, als ein Product von Paris zu bezeichnen, um so mehr, als auch jene tonbegabten Ausländer, welche die grand opéra mit aus der Taufe hoben, zu der Zeit, da dies geschah, in Paris, d. h. unter den Einflüssen der französischen Hauptstadt, lebten und wirkten. Denn den beiden hervorragendsten Meistern der modernen großen Pariser Oper, einem Auber und Halévy, standen bei deren Emporkommen der italienische Meister Rossini und der deutsche Meister Meyerbeer zur Seite, während sich das Erblühen der älteren großen französischen Oper an die Namen von Gluck, Spontini und Cherubini knüpft. Jedenfalls aber darf man sagen, daß die vier Ausländer Spontini, Cherubini, Rossini und Meyerbeer den besonderen Stil der großen französischen Oper in noch großartigerer und prägnanterer Weise festgestellt haben, und hinsichtlich desselben für ihre Nachfolger maaßgebender geworden seien, als dies französischer Seits durch Auber und Halévy geschehen. Ja, wollte man einen unter den Genannten als den eigentlichen Vater der ganzen Richtung bezeichnen, so könnte dies nur Spontini sein, der mit seiner „Vestalin" nicht nur Allen voranging, sondern darin auch das classische Muster, das Ideal des neuen Stils hinstellte, während dagegen Auber, Rossini und Meyerbeer (die drei Letztgenannten namentlich in der „Stummen von Portici", im „Tell" und den „Hugenotten") als die Uebertrager des von Spontini begründeten Stils auf neue, bis dahin in der Tonkunst unbekannte musikalische Ausdrucksgebiete gelten können. Freilich darf über dem Allen nicht aus den Augen verloren werden, daß eine große Oper, in dem Sinne ausgestattet, wie er dem Begriff der Pariser von diesem Kunstinstitute entspricht, nicht nur im Umkreis der ganzen französischen Volksfamilie, sondern auch in Europa, eben nur in Paris, dessen internationaler Charakter damals ein viel ausgeprägterer war als in der Gegenwart, möglich war und zur Existenz gelangen konnte, während die komisch-romantische Oper überall da in Frankreich und im Ausland eine Heimstätte fand, wo französisches Blut cursirte. Auch der Umstand endlich erscheint für die verschiedenen Geistesphysiognomien beider Opern der Franzosen noch höchst kennzeichnend, daß sich ihre grand opéra vorzugsweise an die gebildeten Klassen der französischen Hauptstadt, sowie daneben an die, dem Effect und Glanz huldigende haute volée von Paris wandte, während ihre komisch-romantische Oper, wie sie bei ihrem Entstehen sich an alte Schäferspiele, an den Inhalt der Romanzen und Balladen der Vorzeit, sowie an den pantomimisch gehaltenen oder gesungenen Rundtanz (das altfranzösische Rondeau) mit anlehnte, so auch heute

noch sich, selbst in der großen Capitale, aus deren Mitte die altersgrauen Thürme von Notre-Dame emporragen, an den naiv gebliebenen Sinn des Volkes, sowie an den Geschmack jener unbestechlichen Kenner richtet, die zu allen Zeiten echten Humor, Naivität und musikalischen Herzenston zu schätzen und von der conventionellen musikalischen Pariser Phrase zu unterscheiden wußten.

Die große Oper Frankreichs gliedert sich dem unbefangenen Betrachter, bei einer Ueberschau ihres Entwickelungsganges, in zwei, sich durch einen verschiedenen Charakter und Stil voneinander scharf abgrenzende Perioden. Da es nun vorzugsweise die grand opéra war, die, von ihrem Aufkommen an, sich als der eigentliche Spiegel der politischen und social-politischen Ereignisse, sowie der damit verknüpften Leidenschaften Einzelner und der ganzen Nation in Frankreich erwies, so dürfte es gerechtfertigt erscheinen, wenn wir die erste jener beiden Phasen ihrer Entwickelung, als die Periode der Componisten der großen französischen Revolution und des daraus hervorgegangenen Empire, die zweite dagegen, als die Periode der Componisten der französischen Restauration, sowie der Juli- und achtundvierziger Revolution bezeichnen. Als die hervorragendsten Meister des frühesten dieser beiden Entwicklungsabschnitte sind in Paris Cherubini, Gossec, Spontini und Lesueur, als die ausschlaggebendsten Führer des späteren derselben dagegen die, ebenfalls um jene Zeit Paris ganz angehörenden Tondichter Auber, Rossini, Meyerbeer und Halévy zu bezeichnen. Beginnen wir mit der älteren dieser beiden hochinteressanten Künstlergenerationen.

Einen der ältesten Meister der französischen „großen" Oper dürften wir in Pierre Montan Berton (père), geb. 1727 zu Paris, gest. daselbst 1780, begrüßen. Die grand opéra eröffnet demnach wenigstens mit einem Franzosen. Freilich mit einem solchen, der, wohl am meisten von allen Tonsetzern dieses Institutes, noch von den Traditionen Lully's und Rameau's lebte, wie dies schon die vielen für die Opern dieser Meister und ihrer Schule von ihm componirten Einlagen darthun. Er selber ist jedoch dieser Schule nicht mehr zuzuzählen: einmal schon darum nicht, weil er einer jüngeren Generation als selbst die letzten Meister jener Schule angehört (er ward erst 44 Jahre nach Rameau geboren); dann aber auch, weil er, 1755 zum Orchesterchef der königl. großen Oper ernannt, sich bereits entschiedene Verdienste um die Aufführung Gluck'scher Werke erwarb, von denen die Anhänger Lully's und Rameau's bekanntlich nichts wissen wollten. Dennoch kann uns gerade Berton lehren, daß es erst der Wirkung von Gluck, Cherubini und Spontini auf die Pariser bedurfte, damit sich daselbst jener eigenthümliche Stil zu bilden vermochte, der die große Oper der Franzosen kennzeichnet. Anders gestalteten sich die Verhältnisse 1788, als Cherubini, um sich dort dauernd niederzulassen, das zweite Mal nach Paris kam. Das musikalische Frankreich stand damals unter der doppelten Einwirkung von Gluck und Grétry, während sich zugleich der Kampf zwischen den Gluckisten und Piccinisten auf seiner Höhe befand. Cherubini trat in demselben, obwohl er ein Italiener war, nicht auf die Seite seines Landsmannes. Gluck hatte dem Ankömmling eine idealere Tonwelt und eine erhabenere musikalische Tragik geoffenbart, als sie ihm Piccini zu bieten vermochte und unser Meister war, seinem ihm angeborenen Charakter nach, ein zu ernster und gewissenhafter Künstler, um sich der ihm gewordenen höheren Erkenntniß zu verschließen. Die glänzendste Frucht der gewaltigen

Einwirkung des deutschen Meisters auf Cherubini war des Letzteren 1797 in die Oeffentlichkeit tretende unsterbliche tragische Oper „Medea.“ Wenn dieselbe auch den eigentlichen Typus der großen Pariser Oper noch nicht mit gleicher Bestimmtheit in die Erscheinung treten ließ, wie die zehn Jahre später in Scene gehende Spontini'sche „Vestalin“, so verlieh ihr doch ihr Schöpfer schon Züge, die sich als bleibende in die französische grand opéra einbürgern sollten. Es gehören hierhin namentlich das in mannigfaltigeren und wärmeren Farben als bei Gluck erstrahlende Orchester, durch das er bald mit erschütternder Wucht, bald mit sanfterem Glanz die dramatische Handlung illustrirt und in ihrer Wirkung steigert; nicht weniger sein, im Verhältniß zu dem genannten deutschen Großmeister entschiedener hervortretendes Hinarbeiten auf starke Effecte, sowie der unvergleichlich größere harmonisch-modulatorische Reichthum, durch den er den dramatischen Gesang vertieft; vor Allem aber seine, im Vergleich zu seinem großen Vorgänger, der den Sologesang äußerst selten und auch dann gewöhnlich nur durch ein Duett unterbricht, in seltener Weise entwickelten und durchgebildeten Ensembles. Unterscheidet sich doch Cherubini in allen diesen Beziehungen (am entschiedensten aber in der letzteren) nicht nur von Gluck allein, sondern (und zwar in noch weit bemerkenswertherer Weise) auch von Lully und Rameau, deren declamatorisch-rhetorische und darum meist monologisch gehaltene Musikdramen schon aus diesem Grunde nicht, wie jüngst wieder geschehen, als die bereits entwickelte grand opéra angesehen werden können. Die pathetische Oper Lully's und Rameau's hatte nur das mit der großen französischen Oper gemein, daß sie deren Vorgängerin in Paris und eine opéra sérieux war, während sie in den meisten übrigen, namentlich aber in allen rein musikalischen Beziehungen so sehr mit ihr divergirte, daß zwischen beiden alle Brücken abgebrochen erscheinen, wie dies in der That auch der Fall war, da Gluck ebensowenig die opera seria der Altfranzosen wie der Neapolitaner nachahmte, sondern, als echter Deutscher, das ihm von beiden überlieferte Conventionelle beseitigend, zunächst auf dramatische Wahrheit und innigsten Gefühlsausdruck drang und gerade hierdurch Cherubini zur Schöpfung der „Medea“ entflammte. Im Stil der großen Oper der Franzosen schrieb Cherubini auch das dramatische Ballet „Achille à Scyros“ und die Oper „Die Abenceragen“, deren musikalischen Werth wir erst im nächsten Capitel berühren können. Cherubini gehört noch dadurch der großen Oper der Franzosen an, daß deren beide bedeutendste Vertreter unter den Franzosen: Auber und Halévy, seine unmittelbaren und begeisterten Schüler waren. Es sei an dieser Stelle schon bemerkt, daß Cherubini auch in die Entwickelung der komisch-romantischen Oper Frankreichs mit eingriff, die ihm ein paar ihrer edelsten und duftigsten Blüthen verdankt. Doch können wir erst später auf diese Seite seines Schaffens zurückkommen; hier haben wir vor Allem des Werkes zu gedenken, durch das unser Meister den Stempel eines Tondichters gewinnt, dem es gelungen, gewissen, an die Schreckenstage der ersten großen französischen Revolution anklingenden Stimmungen Ausdruck in der Sprache der Töne zu verleihen. Wir begrüßen ein solches Werk in seiner im Jahre 1800 zu ihrer ersten Darstellung in Paris gelangten Oper „Les deux journées“, die in Deutschland den Jedermann bekannten Namen „Der Wasserträger“ erhielt. Es behauptet dies herrliche Werk eine so eigenthümliche Mitte zwischen der Gattung der in der „Medea“ bereits angeklungenen großen und der durch Grétry und Méhul damals schon weit

entwickelten komisch-romantischen Oper der Franzosen, daß man dasselbe ebensowohl der einen, als der anderen zuzählen könnte. Der letzteren gehört der „Wasserträger", wenn auch nur zum Theil, durch seinen Stoff, sowie durch Stimmung und Charakter einiger reizender heiterer Nummern an, der erstgenannten dagegen durch die der Oper zu Theil gewordene musikalische Behandlung, und zwar besonders dadurch, daß das ganze Werk, mit Ausnahme von ein paar Melodramen und zwei Nummern (Lied und Romanze) lediglich aus Ensemblestücken (von denen sich überdies allein ein einziges auf nur zwei Stimmen beschränkt), sowie aus mächtigen Chören und großartigen Finales besteht. Der Stoff des „Wasserträgers" hängt bekanntlich nur locker mit der Revolution selber zusammen. Jeder feinere Psycholog oder dem Tondichter wirklich nachempfinden könnende Kenner wird jedoch, sowohl aus der Musik wie aus der Handlung, herausfühlen, daß der Künstler hier, namentlich in den Tönen, die der äußersten Gefahr schuldloser Opfer, sowie der Brutalität der ihnen gegenüber stehenden rohen Gewalt Ausdruck leihen, nur schilderte, was er in den Jahren, die dem Werke unmittelbar vorhergingen, schaudernd und mitleiderfüllt selbst erlebt hatte. Ueberall zeigt sich Cherubini darin als ein Freund der Freiheit und des niederen Volkes, dessen gewinnendste Gestalt sein Held ist. Und wenn er auch daneben, gleichwie in seinem Privatleben, Züge gewahren läßt, die ihn als einen Gegner jener großen Umwälzung, die wir die französische Revolution nennen, erscheinen lassen könnten, so galt diese Gegnerschaft doch nicht dem Großen und Echten, was aus jener tiefen Bewegung der Geister als Gewinn für die Menschheit hervorging; er war vielmehr nur ein Feind der sie begleitenden Auswüchse. Hatte er doch unter einem solchen zu leiden gehabt, als ihn 1794 eine Bande roher Sansculotten, von der Laune ergriffen, auch einmal einen berühmten Mann ihre Herrschaft fühlen zu lassen, aus seinem Hause holte, um sich von ihm, nachdem sie ihn vorher einen halben Tag lang mit sich durch die Straßen geschleppt, unter freiem Himmel Tafel- und Tanzmusik aufspielen zu lassen. Im Uebrigen aber besaß Cherubini ein starkes, auf einem reinen Gewissen und künstlerischer Würde begründetes persönliches Ehr- und Freiheitsgefühl, das ihn, namentlich wo seine Ideale mit in's Spiel kamen, alle Menschenfurcht verachten ließ und ihn nicht, aus Scheu vor Napoleon und seinen ungeheueren äußeren Erfolgen, sich diesem, gleich der Majorität seiner Zeitgenossen, kriechend neigen, noch auch vor dessen tyrannischem Charakter beugen ließ. Jedenfalls war die Antipathie beider gewaltiger Männer eine gegenseitige. Als Bonaparte aus seinem zweiten italienischen Feldzug als Sieger in die französische Hauptstadt zurückzukehren im Begriffe stand, ward Cherubini von seinen Collegen im Conservatoire um Ueberlassung eines, von ihm schon früher componirten und zur Feier der Gefallenen aufzuführenden marche funèbre, sowie einer Festcantate ersucht. Ohne des Meisters Arbeiten, nach deren Execution, auch nur mit einem einzigen anerkennenden Worte gegen denselben zu erwähnen, pries Napoleon Cherubini vielmehr Paisiello und den flachen Zingarelli als die ersten und nachahmungswerthesten Meister des Jahrhunderts an. „Ich lasse mir zur Noth noch Paisiello gefallen", erwiderte Cherubini, „aber Zingarelli?" — Der gefeierte Weltbezwinger, der schon damals keinen Widerspruch vertragen konnte, markirte dem Meister seinen, durch jene Antwort hervorgerufenen Zorn nicht nur dadurch, daß er ihm brüsk den Rücken wandte, sondern trug demselben auch seine Kühnheit zeitlebens

nach. Dies zeigte sich bereits, als Held und Künstler zum zweiten Mal zusammentrafen: in den Tagen nämlich, da der General erster Consul und damit Dictator der Republik geworden. Bei der Vorstellung des Lehrerpersonales des Conservatoire hielt sich unser Meister geflissentlich im Hintergrund. „Ich vermisse Herrn Cherubini!“ rief Bonaparte in scharfem Ton. Durch diese Worte zu einem abermaligen Gespräche mit dem Machthaber genöthigt, wagte Cherubini, als ihm Napoleon sofort wieder, und zwar diesmal in absichtlich herausfordernder Weise, Paisiello und Zingarelli in den Himmel hob und überdies hinzufügte: „Ihre Musik, Bürger Cherubini, ist viel zu geräuschvoll,“ die ironische Aeußerung: „Ich merke, Bürger Consul, daß Sie nur eine solche Musik lieben, die Ihnen erlaubt an Staatsgeschäfte zu denken!“ Als sich unser Meister im Jahre 1805, mit aus dem Grunde, weil er sich durch die politischen und durch die mit diesen eng zusammenhängenden musikalischen Zustände des Kaiserreichs degoutirt fühlte und zudem in Napoleon den Unterdrücker seines italienischen Vaterlandes haßte, nach Wien, der Hauptstadt des damals gegen den Corsen kriegsrüstenden Oesterreichs begab, hatte er bald nach seiner Ankunft das Unglück, daselbst abermals mit dem inzwischen bei Austerlitz siegreich gebliebenen Napoleon zusammenzutreffen. Der Kaiser ließ ihn rufen und empfing ihn mit den spöttischen Worten: „Puisque vous êtes ici, Mr. Cherubini, nous ferons de la musique ensemble.“ So war Cherubini gezwungen, eine Reihe von Concerten, die der furchtbare Triumphator in Schönbrunn, dem Lustschloß des Kaisers von Oesterreich, veranstaltete, zu dirigiren, ohne dafür eine ehrenvolle Anerkennung oder Auszeichnung zu erfahren, obwohl Napoleon mit dergleichen gegen andere Tonkünstler, z. B. gegen Spontini, Lesueur, Paisiello, Zingarelli, Berton fils und père verschwenderisch verfuhr.

Mehr, und zugleich in tendenziöserer Weise als Cherubini, lieh der von 1734 bis 1829 lebende französische Meister François Joseph Gossec dem Revolutionszeitalter Ausdruck in der großen Oper Frankreichs. Dennoch hat er bei weitem nicht in gleicher Art zur Feststellung des Stils der grand opéra mit beigetragen, wie Cherubini und die anderen genialen Ausländer, deren wir im Eingange unserer Darstellung gedachten. Gluck dürfte auf Gossec vielleicht noch, der viel jüngere Cherubini dagegen kaum mehr eingewirkt haben. Aber auch zu der Schule Lully's und Rameau's scheint Gossec keine nähere Beziehung mehr besessen zu haben. Dies thun ebensowohl seine schon früh geschriebenen Chöre zu Racine's „Athalie“ und Rochefort's „Elektra“, als seine noch vor der Revolution für die große Oper componirten Musikdramen „Sabinus“ (1773) und „Theseus“ (1782) dar, welche eine entschieden entwickeltere musikalische Durchbildung, erweitertere Formen und eine reichere Instrumentirung gewahren lassen, als die altfranzösische opéra sérieux. In noch höherem Grade aber beweisen dies seine Revolutionscantaten und Revolutionsopern, die, im Gegensatz zu dem gemessenen und durch musikalische Traditionen in conventionellen Bahnen festgehaltenen Stil der Schule Lully's, äußerst effectvoll, leidenschaftlich erregt, sowie rauschend instrumentirt sind und zuweilen selbst geniale Züge enthalten. Dergleichen zeigen besonders seine vierzehn, im Auftrage der Republik componirten Gelegenheitsmusiken, unter denen namentlich seine „Hymne an die Vernunft“, nicht weniger die, zu dem durch Robespierre veranstalteten Feste der Wiedereinsetzung des höchsten Wesens componirte

„Hymne à la divinité“, sowie endlich die beiden, für die Apotheose Voltaire's und die Todtenfeier Mirabeau's gesetzten Cantaten durch Größe der Anlage und Energie und Erhabenheit des Ausdrucks hervorragen. Dieselben erregten unter den Zeitgenossen eine solche Bewunderung, daß Gossec dafür beim Feste der Republik auf Befehl des Directoriums zum ersten Componisten Frankreichs ausgerufen ward*) Ein Gleiches, wie von diesen Cantaten, gilt von seinen, ihrem Stil nach der Gattung der Musikdramen der grand opéra sich annähernden Revolutionsopern, die, wenn sie auch mit ihrem Zeitalter von der Bühne verschwanden, demungeachtet ein großes kunsthistorisches und culturgeschichtliches Interesse in Anspruch nehmen. Wir nennen darunter, als die berühmtesten, die Oper „La reprise de Toulon“ (1796), deren großer Erfolg durch die ihr eingeflochtene und brillant instrumentirte „Marseillaise“ noch gesteigert ward, die Oper „Le camp de Grandpré“ (1793), sowie das Bühnenfeststück „Offrande à la patrie“ (1792)**). Es ist noch hinzuzufügen, daß Gossec auch zu den bedeutendsten Kirchencomponisten Frankreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählte, wie dies seine 1760 in Paris aufgeführte Todtenmesse bewies, die der berühmte Philidor so schön fand, daß er erklärte, er gäbe für eine solche Composition seine sämmtlichen Werke dahin. Auch ein sich groß aufbauendes „Tedeum“, ein „O salutaris hostia“ und sein Oratorium „De la nativité“ (1780), dessen melodiöser Doppelchor der Engel und Hirten allgemeine Bewunderung erregte, gehören hierher. Wir werden endlich auch Gossec unter den Componisten der opéra comique wieder begegnen, für die er in seiner Frühzeit eine Reihe von Werken geschrieben. Gossec ward während der Revolution zum ersten Musikmeister der Pariser Nationalgarde ernannt und ist überdies als einer der Begründer des weltberühmten französischen Conservatoire zu nennen, welches sich, mit auf sein Betreiben, im Jahre 1795 aus der von Baron von Breteuil 1784 gestifteten Ecole royale de chant entwickelte. —***) Als letzten bedeutenden Componisten des Zeitalters der französischen

*) Zu den hier erwähnten und durch die Revolution hervorgerufenen Gelegenheitscompositionen zählen auch noch die Hymnen und Gesänge „A la nature“, „A la liberté“, „A l'humanité“, „A l'égalité“, „Marche religieuse“, „Marche victorieuse“ und Chöre zur Feier der Apotheose Rousseau's.

**) Die den Ingenieurcapitain Rouget de l'Isle zum Dichter und Componisten habende „Marseillaise“ entstand in Straßburg im Elsaß während der Nacht vom 24. zum 25. April des Jahres 1792. Sie wurde von ihrem Verfasser anfänglich „Chant du combat de l'armée du Rhin“ betitelt und erhielt ihren heutigen Namen erst durch den im Juli 1792 in Paris erfolgenden Einzug eines, sie unter Einstimmung der begleitenden Bevölkerung begeistert singenden Bataillons Marseiller Freiwilligen. Von diesem Momente an erhob sie sich zum Revolutions- und Kampflied ganz Frankreichs, so daß Klopstock mit den an Rouget de l'Isle gerichteten Worten: „Sie haben 50,000 Deutsche getödtet“, demselben kaum zu viel gesagt haben dürfte.

***) Das Entstehen des Pariser Conservatoires fand seinen eigentlichen Grund in dem Mangel an tüchtigen Bläsern von Holz- und Blechblasinstrumenten, deren die Armeecorps der französischen Republik bedurften. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, befahl der Convent im Nov. 1793 die Errichtung einer école nationale de musique, die mit der oben erwähnten école de chant et de déclamation im Jahre 1795 zum Conservatoire verschmolzen ward. Für dieses combinirte Institut ward ein jährlicher Etat von 240,000 Franken ausgeworfen und die Zahl seiner Lehrer auf 115, die seiner männlichen und weib-

Revolution schließen wir hier Gossec noch Henri Montan Berton (fils) an. Derselbe, geb. 1767 zu Paris, gest. daselbst 1844, war im Anfang ein Bewunderer der großen Umwälzung von 1789, der er sich auch mit ganzer Seele anschloß. Er schuf als Revolutionscomponist die zu ihrer Zeit gefeierten Demonstrationsopern „Les rigueurs du cloître“, „Le nouveau d'Assas“, „Viola“ und „Cyrthée“. Als er jedoch die Auswüchse der Bewegung miterlebte und endlich sich selber, als Geächteter, vor den Männern der Schreckensherrschaft und ihren Mordknechten verbergen mußte, ging eine völlige Umwandlung mit ihm vor. Er schrieb in seinem Versteck eine legitimistisch gefärbte Oper, „Charles II.“, und wandte sich, als wieder geordnete Zustände in Paris eintraten, ganz der heiter-komischen Oper zu, innerhalb deren Gebiet, als demjenigen, auf welchem er seine schönsten Triumphe feiern sollte, wir ihm später zum zweiten Mal begegnen werden.

Den Componisten der Revolution stehen, während der ersten Entwickelungsperiode der großen Oper, die Componisten des Empire gegenüber. Sie sind meist die Alters- und Zeitgenossen jener oder folgen ihnen (wie das Kaiserreich der Revolution) unmittelbar auf dem Fuße. Auch hier steht, wie unter den Componisten der Revolutionszeit, ein großer Italiener: Gasparo Spontini (1774 bis 1851), als der unvergleichlich bedeutendere Mann, den betreffenden damaligen französischen Tonsetzern gegenüber. Kein zweiter Meister hat dem Imperialismus Napoleon's, dem Charakter des in Bonaparte zum vierten Male auflebenden Welteroberers, sowie der „Gloire“ jener von Sieg zu Sieg eilenden Nation, bei welcher er, während des Zeitalters ihres durch heroische und unerhörte Anstrengungen gewonnenen Uebergewichtes in Europa, das Gastrecht genoß, ein ähnlich grandioses Echo in der Tonkunst bereitet, als Spontini; keiner auch die Kämpfe jener Tage, die Thaten des dabei in Frage kommenden Helden, sowie den Eroberungsgeist und Ehrgeiz, aus dem beide hervorgingen, in gleicher Weise idealisirt und ihnen dadurch einen so hoch gesteigerten, verallgemeinerten und weit über ihre Zeit hinaus fortwirkenden künstlerischen Ausdruck verliehen, als der Schöpfer der „Vestalin“. Spontini langte 1803 in Paris an. Seine in Italien im Stil der zeitgenössischen neapolitanischen Schule geschriebenen Opern blieben in Frankreichs Hauptstadt ohne nennenswerthe Erfolge. Kaum mehr Glück hatte er mit seiner für das Theater der Opéra comique in Paris geschriebenen französischen Oper „Julie“, und eine zweite, 1804 zum ersten Mal in Scene gehende komische Oper: „La petite maison“, gab sogar Veranlassung zu einem unerhörten Theaterscandal. Spontini hatte das Unglück, daß sich just gegen ihn der seit lange aufgespeicherte Groll der französischen Tonsetzer auf die italienischen Componisten, die während vieler Jahre das französische Opernrepertoir zum Schaden der einheimischen Tonkunst beherrschten, entlud. Das Publikum, überdies unzufrieden mit dem lasciven Stoff und außer sich gebracht, durch den, sein Zischen mit einer verächtlichen Gebärde beantwortenden Sänger Elleviou, stürzte ins Orchester, erstieg die Bühne und verwüstete dieselbe so lange, bis Polizei und

---

lichen Schüler auf 600 normirt. Auch Napoleon wandte der jungen Anstalt seine Gunst zu, indem er sie 1803 noch reichlicher dotirte und ihrer selbst auf seinem Heereszug nach Rußland nicht vergaß, da er sie, mittelst eines im Herbst 1812 aus Moskau erlassenen Decretes, noch um ein mit Freistellen dotirtes Pensionat erweiterte.

Militär einschritten. Erst der im Théâtre Feydeau gegebene Einakter „Milton“, sowie die 1805 zu einer „Julie, ou le pot de fleur“ erweiterte und umgearbeitete frühere Oper brachten unserem Meister Erfolge. Die letztere erlebte sogar in kurzer Zeit über sechzig Aufführungen. Dennoch erhielten sich daraus in Paris nur noch die beiden, damals von der Sängerin Desbordes unter stürmischem Jubel vorgetragenen Romanzen: „En vain je cherche à m'en distraire“ und „Il a donc fallu pour la gloire“, welche seitdem von den Pariser Vaudevilles annectirt wurden. Der Haß, der Spontini als Italiener zu Theil wurde, ruhte jedoch noch nicht. Ein von ihm 1807 componirtes und in einem geistlichen Concerte zu Gehör gebrachtes Oratorium ward durch die anwesenden jungen Pariser Musiker so planmäßig ausgezischt und ausgepfiffen, daß seine Aufführung nicht zu Ende gebracht werden konnte. Trotzdem sollte ihn dasselbe Jahr noch über alle seine Feinde triumphiren lassen. Die Kaiserin Josephine hatte den Meister bereits zu ihrem Hofcompositeur ernannt. Wenn nun auch diese einem Ausländer zu Theil gewordene Bevorzugung zunächst dem Haß seiner Neider nur neue Nahrung gab, so sollte doch die, durch seine hohe und liebenswürdige Protectorin ihm eröffnete nahe Beziehung zum Hofe Napoleon's bald entscheidende Folgen für ihn haben. Die nächste war der, ihm von Josephine zugewandte Auftrag der Composition einer Ruhmescantate, durch welche im Jahre 1806 der Sieg von Austerlitz in Paris gefeiert ward und die ihm zugleich die Gunst des Kaisers gewann. Noch wichtiger aber ward für Spontini das Machtwort, durch das Napoleon, der vereinten Opposition der Regie, der Sänger und des Orchesters der großen Oper gegenüber, die Aufführung der „Vestalin“ befahl, deren Partitur ihr Schöpfer seiner Beschützerin bereits im Jahre 1806 vorgelegt hatte. Schon im Text dieser Oper, welcher von deren Verfasser Jouy nacheinander vergeblich Méhul, Boieldieu und Cherubini angeboten worden war, erkannte Spontini den für ihn allein geeigneten, für ihn gleichsam prädestinirten Stoff. „Wie ein Adler auf seine Beute,“ sagt darum Berlioz mit Recht, „stürzte er sich auf das ihm überlieferte Libretto und schuf daraus sein herrlichstes und unvergänglichstes Werk.“ Hier war ihm endlich Gelegenheit gegeben, das, was von großartiger Gesinnung und heroischer Empfindung in ihm selbst lag, in Töne umzusetzen und dadurch zugleich die Zeit und die Umgebung, in der er lebte, künstlerisch zu verklären. Da wir auf die „Vestalin“ und die beiden ihr folgenden Ruhmesopern Spontini's im nächsten Capitel zurückkommen, sei hier nur gesagt, daß Spontini's Feinde, wie früher sein Oratorium, so auch dies Werk, durch eine im voraus geplante Kabale, bei seinem ersten Erscheinen zu vernichten hofften. Die Verschworenen, meist den Kreisen des Pariser Conservatoire angehörend, hatten diesmal, anstatt des Zischens, ein lautes Hohnlachen und Gähnen, sowie die Aufsetzung von Nachtmützen während des Finales des zweiten Actes verabredet, welchem, als wäre man vor Langerweile entschlafen, ein allgemeines Schnarchen folgen sollte. Die Ausführung dieses ebenso plumpen als kindischen Anschlags ward durch den schon nach der grandiosen Ouvertüre beginnenden und darauf von Nummer zu Nummer sich steigernden Beifall des unabhängigen Pariser Publikums vereitelt, das durch den auf es eindringenden Tönestrom, über welchem derselbe Geisteshauch wehte, in dessen Atmosphäre es selber athmete, nicht nur sympathisch berührt, sondern zu einer grenzenlosen Begeisterung fortgerissen ward. Von nun an stand Spontini's Ruhm für Paris

fest und gerade die so vielfach im voraus angefeindete „Vestalin“ sollte der idealste Typus eines Werkes der großen französischen Oper, sowie das erhabenste Vorbild aller ihm folgenden stilverwandten Werke werden. Napoleon belohnte Spontini, außer durch seinen lebhaften persönlichen Beifall und einen Orden, durch 10,000 Livres aus seiner Privatschatulle, welchem Geschenk die, nunmehr vor dem neu aufgegangenen Stern und namentlich vor seinem mächtigen Protector schweifwedelnden Herren vom Conservatorium dieselbe Summe nochmals, und zwar als den gerade fällig gewordenen zehnjährigen Preis für die beste große französische Oper, folgen ließen. — Der Kaiser selber veranlaßte bald darauf Spontini zu der Inangriffnahme seiner zweiten großen heroischen Oper: zur Composition seines im Jahre 1809 vollendeten und mit gleichem Beifall wie die „Vestalin“ in Paris aufgenommenen „Ferdinand Cortez“. Für Napoleon waren bei dieser Einmischung in die Componistenthätigkeit unseres Meisters politische Verhältnisse maaßgebend. Er wollte durch den „Cortez“ seinem geplanten spanischen Feldzug die Sympathie der Franzosen zuwenden und dabei zugleich das Ansehen eines Freundes von Spanien gewinnen. Der Erfolg jedoch, mit welchem sich die spanische Nation den ihr von Bonaparte zugedachten Beglückungsversuchen widersetzte, machten dem Kaiser die Triumphe, die Cortez fortdauernd in der großen Oper feierte und die dadurch involvirte Verherrlichung des Volkes, gegen dessen Widerstand seine Armeen nichts vermochten, so verhaßt, daß er fernere Aufführungen des „Cortez“ durch Cabinetsbefehl untersagte. Aus welchem Grunde die dritte von Spontini's drei großen unsterblichen Opern, die ebenfalls noch für Paris componirte und daselbst 1819 zum ersten Mal aufgeführte „Olympia“, weniger als ihre beiden glorreichen Vorgängerinnen gefiel, geht zum Theil schon aus den gänzlich veränderten Zeitverhältnissen hervor. Das Kaiserreich war durch das gegen Frankreich verbündete Europa schon seit 1815 vom französischen Boden hinweggefegt worden; der gewaltige Mann selber aber, der mit geübtem Blick erkannt, daß er Spontini eine künstlerische Apotheose vor der Nachwelt verdanke, wie keinem zweiten Meister, saß, einem modernen Prometheus vergleichbar, schon seit vier Jahren an den Felsen von St. Helena geschmiedet. Was konnten aber dem Frankreich der Restauration, das sich zunächst von aller Eroberungslust und Ruhmsucht für eine Reihe von Jahren geheilt fühlte, die Kriegsmuth entzündenden Klänge der Opern Spontini's, was der Widerhall einer Periode von Schlachten und heroischen Anstrengungen ihm sagen, auf deren Fortsetzung es vorläufig Verzicht geleistet? — Auch Spontini fühlte, daß er für seine Tondichtungen den Boden des Verständnisses in Frankreich verloren und folgte im Jahre 1820 dem Rufe des Siegers nach Berlin, woselbst wir ihm demnächst wieder begegnen werden.

Als ein zweites hervorragendes und von Napoleon und dem Empire beeinflußtes, wenn auch Spontini nicht entfernt vergleichbares Talent haben wir unter den Componisten der französischen großen Oper Jean François Lesueur (von Vielen Le Sueur geschrieben) anzuführen, geb. 1763 bei Abbeville, gest. 1837 in Paris. Entscheidend ward für die Stellung Lesueur's in Paris, daß zwei von ihm componirte Opern: „Les Bardes“ und „La mort d'Adam“, von der Regie der grand opéra zu Gunsten von Catel's „Semiramis“ zurückgewiesen wurden. Die Folge hiervon war, daß Lesueur, der einen orageusen und von brennendem Ehrgeiz verzehrten Charakter besaß, einen so heftigen Angriff auf das Lehrercollegium des

Conservatoriums richtete, welchem außer ihm selber auch der ihm vorgezogene Catel angehörte, daß ihn das Institut seines Amtes entsetzte. Schon glaubte er sich auf lange hinaus dem bittersten Mangel preisgegeben, da er, als Inspector des Conservatoire, mit seinem Gehalte auch seine freie Wohnung verloren, als ihn im Jahre 1804 Napoleon, dem Lesueur's beim Théâtre Feydeau aufgeführte Opern: „La caverne“, „Paul et Virginie“ (1794), sowie dessen, früher schon von der großen Oper gegebener „Télémaque“ sehr gefallen hatten, unvermuthet zu seinem Hofkapellmeister ernannte und ihn auf diese Weise plötzlich an die Spitze aller Pariser Tonkünstler stellte. Bonaparte, der die ihm nützlichen Leute zu wählen wußte, hatte auch diesmal den seinen Zwecken dienlichsten Mann erkannt und aus den Vielen herausgegriffen, die sich um die bisher von Paisiello bekleidete Stelle bewarben. Lesueur's Dankbarkeit gegen Napoleon war grenzenlos. Der französische Meister schrieb zunächst eine schwungvolle, wenn auch etwas theatralisch-pathetische Messe, sowie ein glänzend instrumentirtes „Tedeum“, beide bestimmt, die Krönung seines Protectors zum Kaiser der Franzosen zu feiern; Napoleon aber überhäufte seitdem seinen Schützling mit Beweisen seiner Gnade. So überreichte er ihm, nachdem er im December 1804 zum ersten Mal einer Aufführung von Lesueur's „Barden“ in der großen Oper beigewohnt, eine goldene Dose mit der eingravirten Inschrift: „L'empereur des Français au compositeur de l'opéra: „Les Bardes“, und bewies ihm seine Zuneigung auch in vielfach anderer Weise. Auch die unter dem Namen von „Divertissements“ geschriebenen dramatischen Arbeiten Lesueur's: „L'inauguration du temple de la Victoire“ und „Le triomphe de Trajan“, dienten der Verherrlichung des Ruhmes von Napoleon. Lesueur, wenn auch mehr Autodidact als ein fachmännisch gebildeter Musiker, hat doch das Verdienst, der Erste gewesen zu sein, der der Kirchenmusik der französischen Hauptstadt, durch Heranziehung eines vollbesetzten Orchesters, einen erhöhten Glanz und größeren Farbenreichthum verlieh. Dasselbe wird nicht dadurch geschmälert, daß seine Kirchencompositionen im Uebrigen ein oberflächliches, weltliches und allzu dramatisches Gepräge trugen. Zeigt doch die Kirchenmusik der Franzosen, trotzdem daß wir sie als die frühesten Lehrer aller Völker im kirchlichen Contrapunkt zu verehren haben, von der Mitte des 17. Jahrhunderts an bis auf die Gegenwart kaum einen wesentlich anderen Charakter. Die Angriffe seiner Gegner richteten sich darum auch weit weniger gegen die Behandlung seines Vocalchores, als gegen die Thatsache, daß der neue Kapellmeister von Notre Dame sich unterfange, den bis dahin höchstens als Verstärkung des Grundbasses zugelassenen Violoncellen und Contrabässen die übrigen Streichinstrumente und den Bläserchor zu gesellen und diese neuen Mittel überdies zu Tonmalereien und anderen Illustrationen des Kirchentextes zu verwerthen wage. Denn der Abwehr solcher Angriffe sind die 1787 zu seiner Rechtfertigung von Lesueur verfaßten Schriften: „Essai de musique sacrée“ und „Exposé d'une musique descriptive“ gewidmet. Jedenfalls haben wir Lesueur als den Mann anzusehen, der im Princip und in der Praxis zuerst Bahn gebrochen für kirchliche Werke von dem hohen Werthe der großen Messen und der beiden Requiems Cherubini's, deren orchestrale Partie bekanntlich fast noch reicher bedacht ist, als ihre vocale. — Nächst Lesueur hätten wir an dieser Stelle noch einen Loiseau de Persuis, 1769—1819, sowie Rodolphe Kreutzer, 1766—1831, zu erwähnen. Persuis machte

sich hauptsächlich als trefflicher Director der großen Oper verdient, während von seinen zwanzig dramatischen Werken nur die Oper „Jérusalem délivrée“ einen, über den bloßen succès d'estime hinausgehenden Erfolg errang. Aehnliches ist von Kreutzer zu berichten, der seine eigentliche Bedeutung, wie wir noch erfahren werden, trotz der vierzig von ihm für die Bühne geschaffenen Werke und trotz der günstigen Aufnahme seiner großen Oper „Jeanne d'Arc“ auf dem Felde der Instrumentalmusik gewann.

Die zweite Periode der französischen großen Oper sehen wir von einem Manne eröffnen, welcher den modernen Typus derselben nicht nur in einer wahrhaft genialen, sondern zugleich auch in der anziehendsten und für den Nationalcharakter der Franzosen eigenthümlichsten und kennzeichnendsten Weise ausspricht. Dieser Mann ist der aus der Normandie stammende Daniel François Esprit Auber, geb. am 29. Januar 1782 zu Caen, gest. am 12. Mai 1870 zu Paris. Sein Vater, königlicher Officier des chasses, der nicht weniger leidenschaftlich zeichnete und malte, als sang und geigte, bestimmte den Sohn demungeachtet zum Kaufmann und sandte ihn zu diesem Zwecke nach London. Der schon mit 11 Jahren Romanzen componirende Knabe kehrte jedoch aus der Fremde noch verliebter in die Musik zurück, als er dies schon früher gewesen. 1812 schrieb er bereits für ein Liebhabertheater in Paris seine nur von wenigen Instrumenten begleitete Operette „Julie“, die, trotz ihres dilettantischen Anstrichs, die Aufmerksamkeit des zufällig anwesenden Cherubini in dem Maaße erregte, daß er den jungen Auber unter seine Schüler aufnahm. Nach einem Cursus in der Compositions- und Instrumentationslehre sehen wir von 1813 an nun in kurzen Zwischenräumen die eine seiner meist heiteren Opern der anderen folgen und werden weiter unten erfahren, was ihm diese Gattung verdankt. Hier haben wir es in Auber nur mit einem der hervorragendsten Meister der „großen“ Oper der Franzosen zu thun und zwar mit dem Manne, der die zweite Entwickelungsperiode derselben entschieden begründete: eine Thatsache, die um so überraschender ist, als sich unter dem halben Hundert seiner Opern nur zwei finden, die ganz ausgesprochen der großen Oper angehören, während die ungeheure Majorität seiner Werke die komisch-romantische Oper vertritt und sich unter den letzteren höchstens noch drei namhaft machen lassen, die sich auf dem Grenzgebiet beider musikdramatischen Gattungen bewegen. Das Werk nun, welches jenen wichtigsten Moment in der Geschichte der großen Oper Frankreichs markirt, durch den sich dieselbe in zwei, ihrem Charakter nach verschiedene Entwickelungsperioden scheidet, ist Auber's „Stumme von Portici“.

Hatten, in ursprünglicher Anlehnung an Gluck, Cherubini, und in noch kennzeichnenderer Weise Spontini den Stil für die erste dieser beiden Perioden geschaffen und festgestellt, und trugen die hervorragenderen Werke dieses Zeitabschnittes vorwaltend das Gepräge antiker Größe und Erhabenheit, welchen Stimmungsgebieten sich bei Spontini noch die Wiederspiegelung der Triumphe des gefeiertsten Helden seiner Zeit anschließt, und zwar in so hervorragender Weise, daß man in gewissen Momenten seiner Opern den Schritt der siegreichen Bataillone des französischen Imperators zu vernehmen glaubt, so spiegeln dagegen die Werke der zweiten Periode der französischen großen Oper nicht nur, wie früher, die Geschicke von Völkern und Helden, sondern zugleich den Charakter der Natur und Physiognomie ihres

Landes, mithin des Himmelsstriches, unter welchem die betreffenden Ereignisse vorgehen, sowie nicht weniger die Art und Weise des daselbst heimischen Volksgesanges und Volkstanzes, daher gewissermaßen auch die landschaftliche und musikalische Stimmung des Locals, um das es sich handelt. Anfänge hierzu finden wir freilich schon bei Spontini, dessen Spanier und Mexikaner (in seinem „Cortez") nicht nur ihren verschiedenen Volkscharakter musikalisch aussprechen, sondern der auch in bedeutsamer Weise schon die Tropennatur Mexiko's, sowie die durch das dortige Klima hervorgerufenen Volks- und Tanzlieder und die der mexikanischen Religion entwachsenen hieratischen Tänze in Tönen schildert. Können wir doch in dieser Beziehung selbst bis auf Gluck zurückgehen, der in seiner „Iphigenia auf Tauris" (ganz abgesehen von allem darin lebenden noch Höheren), durch die musikalische Wiedergabe contrastirender Nationalitäten (hier von Griechen und Skythen) und durch die bei seiner Schilderung des Seesturms an der ungastlichen Felsenküste von Tauris entwickelte bewunderns-werthe musikalische Malerei, sowie durch die furchtbare Rhythmik und Wucht der kriegerischen Tänze seiner Skythen ebenfalls nach den angedeuteten Seiten hin mächtig wirkt und zugleich darthut, daß er, der deutsche Meister, mittelst dieses seines letzten Werkes das Entstehen der französischen großen Oper überhaupt erst ermöglichte. Dergleichen ist jedoch bei Gluck und Spontini noch nicht typisch für die von ihnen in's Leben gerufene Operngattung geworden, sondern erscheint in ihren Werken nur einmal und dann nicht wieder, während die zweite Periode der französischen großen Oper just in der Anknüpfung an eine bestimmte geschichtliche Epoche, an ein besonderes Land und dessen Klima, Gegend, Musik, Volksthum, Sitten und Kostüm eines ihrer hervortretendsten Kennzeichen besitzt. Die Werke der letzten Periode der großen Oper Frankreichs erscheinen in Folge hiervon nicht nur unserem modernen Dasein und Empfinden angenäherter, als die der vorhergehenden Zeit, sondern erhalten auch, wie alles, was bei landschaftlichen Stimmungen und stark individualisirten Zuständen anknüpft, einen romantischen Anhauch, der sich, vor Auber schon, wie wir später sehen werden, auch in der komischen Oper Frankreichs (namentlich bei Boieldieu) geltend machte und dort noch durch die, auf die Meister der letzteren herüberwirkenden Einflüsse der romantischen Schule Deutschlands verstärkt ward. Man lasse sich also nicht von dem hier und da noch verbreiteten, obwohl vielfach schon als veraltet erkannten musikalischen Aberglauben nachträglich beeinflussen, daß die Werke der modernen großen französischen Oper aller Naivität und Reinheit des Stils entbehrten. Dergleichen vermag nur ein oberflächlicher und aller historischen Vorkenntnisse ermangelnder, oder ein, durch tendenziöse Voreingenommenheit und factiöse Interessen um seine künstlerische Objectivität gebrachter Beurtheiler vorzubringen. Selbstverständlich mußte der großen Oper, weil sie die Geistesströmung, der sie ihren Ursprung verdankt, zur Behandlung einer, im Vergleich zu früheren Perioden ihrer Entwickelung reicher gestalteten Stoffwelt drängte, auch die Herbeiziehung eines mannigfaltiger und stärker besetzten Orchesters, sowie reicherer, musikalisch-coloristischer, scenischer und decorativer Mittel zur Pflicht werden. Steht doch gerade die hier in Betracht kommende Hauptanklägerin: die moderne große romantische Oper, in Beziehung auf Anwendung gehäufter und ungewöhnlicher scenischer Mittel und auf das Aufgebot eines wuchtigeren instrumentalen Apparates nicht nur hinter der großen französischen Oper keineswegs zurück, sondern hat selbst einen großen

Theil der von daher stammenden künstlerischen und musikalisch-coloristischen Effecte nicht verschmäht und völlig in die Sphäre ihres Wirkens aufgenommen. Was aber den Vorwurf mangelnder Reinheit des Stils und den daraus gefolgerten Rückschluß, auf die künstlerische Verworfenheit und Entartung der, der großen Oper angehörenden Meister anbetrifft, so leuchtet ein, daß eine Schule, die alle überkommene Kunstform für antiquirt erklärt und für Ballast, der den Flug des Genius lähme, die von ihr geforderte „Reinheit des Stils“ nur noch auf die Einheit der musikalisch-dramatischen Stimmung eines Musikdramas oder einer Oper zu beziehen im Stande sein kann. Eine in dieser Beziehung tadellose, ja vollkommene Einheit zeigen aber in einem ebenso hohen Grade wie der „Freischütz“, „Oberon“, „Euryanthe“, „Lohengrin“ und „Die Meistersinger“, auch Opern wie „Medea“, „Die Vestalin“, „Cortez“, „Olympia“, „Die Stumme von Portici“, „Wilhelm Tell“, „Die Hugenotten“ und „Norma“, von denen die letzteren überdies sämmtlich Tondichtungen sind, die, durch eine nunmehr nahezu oder selbst mehr als halbhundertjährige Behauptung ihres Daseins auf den Bühnen aller civilisirten Nationen, auch in anderen Beziehungen längst dargethan, daß sie keine Kinder der Mode oder einer nur vorübergehenden Zeitströmung gewesen. Wenn nun nichtsdestoweniger, sowie ungeachtet aller, beiden Gattungen zu verdankenden Schönheiten, Vermannigfaltigungen musikalischer Ausdrucksgebiete und musikalisch coloristischer Verdienste, weder die „große“, noch die romantische Oper die höchste Gattung des Musikdramas repräsentiren, welcher vielmehr Werke wie „Orpheus“, „Alceste“, „Armide“, „Iphigenia“, wie „Don Juan“, „Figaro“ und die „Zauberflöte“, oder wie „Fidelio“, „Der Wasserträger“, und „Joseph in Aegypten“ angehören, d. h. Opern, die nicht allein nur classisch oder nur romantisch, nicht nur tragisch oder nur komisch, nicht bloß heroisch noch bloß genrehaft sind, sondern alle genannten Gefühls- und Ausdruckssphären entweder verschmelzen oder sich über sie sämmtlich zu jenem allgemein Menschlich-Schönen erheben, welchem gegenüber es keine Beschränkung durch Zeit und Raum, keine ihren Werth mindernde tendenziöse Strömungen besonderer Entwickelungsepochen und keine nationalen Grenzen giebt und die darum ewig sind, so sollte gerade eine solche Erkenntniß die Anhänger der großen, sowie nicht minder der romantischen Oper zu einer gerechteren Beurtheilung ihres beiderseitigen Werthes veranlassen. Das Raffinirte und Uebertriebene, das Einseitige und Exclusive, das Tendenziöse und Gesuchte ist natürlich in keiner Kunstrichtung, nenne sie sich wie sie wolle, zu vertheidigen, sondern im Gegentheil überall zu verwerfen und zu bekämpfen; an Beispielen für solche Auswüchse fehlt es aber ebensowenig auf Seite der romantischen, als auf Seite der großen Oper.

Höchst bemerkenswerth bleibt es jedenfalls, in Bezug auf das vorstehend Gesagte, daß gerade Auber's „Stumme von Portici“ eine der naivsten und aus der unbefangensten, frohesten künstlerischen Schaffenslaune hervorgegangenen Tondichtungen unter den Werken jener großen französischen Oper ist, die vorgegebenermaßen nur aus Berechnung und Effecthascherei entstanden sein und deren Erzeugnissen es eben darum an aller Naivität gebrechen soll. Die Handlung der „Stummen“ knüpft bekanntlich bei dem Aufstand des Masaniello an. Die Musik der Oper bekundet zunächst — sei es durch stark vorwaltende Entwickelung eines leicht faßlichen und dabei doch fortreißenden Rhythmus, sei es in der Gestalt von Themen und Melodien, deren volksthümlicher Aufschwung und kühner Ausdruck mitunter an den Charakter

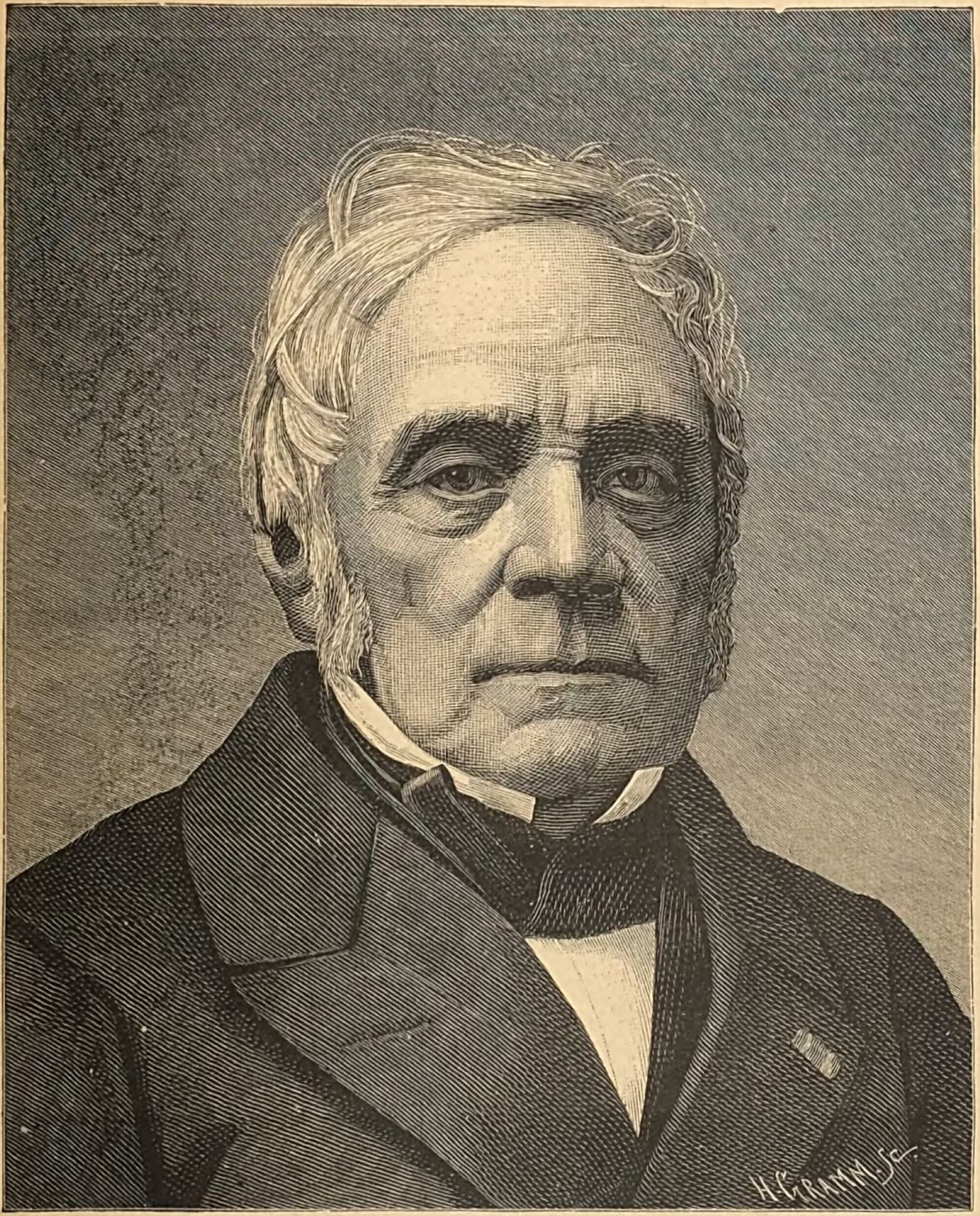
der Marseillaise mahnt, sowie endlich durch eine musikalische Deklamation, welcher äußerste Correctheit, sowie ein ungekünsteltes Pathos nachzurühmen sind — den echten und dabei im besten Sinne begabten genialen Franzosen. Nirgend erlahmt unsere Theilnahme an dem frischen und trotz seines tragischen Ausgangs in freudig gehobener Stimmung concipirten Werke, da darin Schwerfälligkeit oder Mühseligkeit im musikalischen Ausdruck, die doch in mancher anderen großen Pariser Oper zeitweilig unseren Antheil vermindern, völlig ausgeschlossen sind. Hier ist im Gegentheil Alles wie aus einem Guß und die leicht bewegliche Fantasie, die willig und reichlich spendende, niemals versagende Anlage des Tondichters weiß uns in jedem Momente zu fesseln oder mit sich fortzureißen. Auch der harmonische und modulatorische Reichthum des Werkes ist ein überraschender, und zwar umsomehr, als er niemals forcirt oder gesucht erscheint. Daneben erfreut uns Auber's Instrumentirung der Oper durch eine wahre Fülle von neuen und das Localcolorit des Musikdramas steigernden Klangfarbenmischungen, die uns völlig in die dem Stoff entsprechende poetische Stimmung versetzen. Die Idee des Tondichters endlich, den Ausdruck des Charakters der stummgeborenen Fenella allein in das Orchester zu legen, sowie durch dasselbe zugleich die Bedeutung der lebhaften Mienen und Gesten des schönen Fischermädchens so sehr zu verstärken und zu erklären, daß über deren Sinn beim Hörer, der zugleich Zuschauer ist, keine Zweifel mehr walten können, ist nicht nur ganz neu, sondern auch so genial und reizvoll durchgeführt, daß die Instrumente hier das der Rede beraubte arme Kind gleichsam mit einer anderen, und wenn auch wortlosen, so doch jedem musikalischen Gemüthe verständlichen Sprache begaben. Und an dieser Stelle sei es denn auch gesagt, daß wir keinen zweiten Componisten namhaft zu machen wüßten, dem in Tönen eine Schilderung des schönen Landes im Süden der Alpen in so prägnanter Art gelungen wäre, wie dem Schöpfer der „Stummen von Portici". Kein Italiener hat Neapel, mit seinem ewig blauen Himmel und der Azurfläche seines Meeres, mit seinen Felsenküsten, seinem Feuerberge und dem in solcher Umgebung erblühten, ebenso leidenschaftlich erregbaren, als in seiner kindlichen Naivität liebenswürdigen Volksthum, in ähnlich bezaubernder und wahrheitsvoller Weise im Reiche der Töne wiederzuspiegeln vermocht, wie Auber, obwohl wir ihn den französischsten unter allen französischen Componisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nennen möchten. Die dem zweiten Acte angehörende große Scene der Fischer an dem Felsenufer von Portici, mit ihrem, als Abschluß so poetisch wirkenden Abschied zwischen Bruder und Schwester; die von südlich froher Ausgelassenheit überschäumende und doch die schon versteckt grollende Wuth des Volkes, welche bald darauf zum Ausbruch kommt, anklingende Scene auf dem Fischmarkt von Neapel; das unmittelbar vor dem Kampfe mit den königlichen Truppen von dem, auf die Kniee hingesunkenen Volke angestimmte Gebet an die Jungfrau Maria, welches zu der Gluth der an den Bergen und Palästen des neapolitanischen Golfs verglimmenden Abendsonne feierlich verklingt; die Barcarole ferner und der Tanz der Tarantella besitzen nicht nur einen musikalischen Localton, den die dramatische Musik in dieser Ausprägung vor Auber nicht gekannt hat, sondern sind zugleich meisterliche und durch die Genialität ihres instrumentalen und vocalen Colorits bis zur Illusion von ihrer Wahrheit überzeugende Tonbilder.

So ward denn Auber's „Stumme von Portici" das, für die fernere Zukunft

der Pariser großen Oper den Ausschlag gebende Werk. Dies beweist schon allein eine Zusammenstellung der frühesten hier in Betracht kommenden dramatischen Tondichtungen, unter denen die „Stumme" bereits 1828, Rossini's „Tell" dagegen erst 1829, Halévy's „Jüdin" und Meyerbeer's „Hugenotten" sogar erst 1835 und 1836 in Paris in Scene gingen*). In gleich entscheidender Weise wie durch ihr Aufführungsdatum erweist sich die „Stumme" auch durch den Umstand als Bahnbrecherin für die Musikdramen der Meister der zweiten Aera der grand opéra, daß alle hervorragenden Nachkömmlinge derselben eine große Verwandtschaft der durch sie behandelten Stoffe und dramatischen Vorwürfe mit dem ihrigen verrathen sowie ebendieselben besonderen Ausdrucksgebiete abermals mit Vorliebe betreten, auf denen die „Stumme" ihre Vorgängerin gewesen. So besitzen „Tell", die „Jüdin" und die „Hugenotten", gleich der Auber'schen Revolutionsoper, erregende, und ganze Volksmassen in leidenschaftliche oder aufrührerische Bewegung versetzende, sowie zugleich mehr oder weniger der wirklichen, und zwar der neueren Geschichte angehörende Stoffe, die ebendeßhalb auch eine größere Mannigfaltigkeit der musikalischen Formengestaltung und des instrumentalen Colorits zulassen, als die schlichter gegliederten antiken und darum noch eine erhabenere Einfachheit der musikalischen Behandlung fordernden Stoffe von Opern wie „Medea", „Vestalin" und „Olympia", die der ersten Periode der Pariser grand opéra ihre eigentliche und classische Signatur aufprägten. — So klingt Rossini im „Tell" nicht weniger anmuthsvoll schweizerische

---

*) Rossini's schon 1826 und 1827 in Paris aufgeführte Opern „Le siège de Corinthe" und „Moïse" scheinen uns hier ebensowenig in Betracht kommen zu können, als Meyerbeer's bereits 1831 in der französischen Hauptstadt gegebener „Robert der Teufel". Die angeführten Werke des hochbegabten Italieners schon aus dem Grunde nicht, weil dieselben, wie dies übrigens auch deren, mit Rossini's anderen Opern längst stattgefundenes Verschwinden von den Bühnen darthut, noch nichts von dem neuen Stil zeigen, welcher des Meisters „Tell" (eben weil auf diesen bereits Auber's „Stumme" eingewirkt) bis auf den heutigen Tag lebendig erhielt; Meyerbeer's „Robert" dagegen darum nicht, weil dies Werk nicht, und zwar weder seinem Stoffe, noch seinem Stile nach, dem Gebiete der großen, sondern vielmehr dem der romantischen Oper angehört. Auf diesem Felde allein liegt daher auch seine musikalische und kunstgeschichtliche Bedeutung, die dahin zu präcisiren ist, daß durch dasselbe eine Uebertragung jener manierirten oder raffinirten Romantik, die damals deutschen Dichtern wie T. A. Hoffmann, Arnim und Anderen eigen war, auf die französische Tonkunst erfolgte, und hiermit zugleich eine Anpassung des Stils jener, an romantischen Auswüchsen so reichen Poeten, an die ebenfalls bis in's Barocke und Abenteuerliche gesteigerte romantische Gefühls- und Ausdrucksweise eines Victor Hugo und des älteren Alexander Dumas. Gerade aber durch einen solchen Anschluß an den, von den berühmtesten Dichtern des damaligen Frankreichs angeschlagenen Ton zündete „Robert" in Frankreichs Hauptstadt in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Weise und trug, besonders weil man ihn überdies in Paris einerseits doch für ganz deutsch hielt, andererseits sich aber durch die mehrfachen, dem französischen Wesen in seiner Partitur gemachten Concessionen sympathisch berührt fühlte, mächtig mit dazu bei, das Interesse, welches die Franzosen schon seit längerer Zeit an den romantischen Schulen Deutschlands in der Musik und Dichtung genommen, noch zu erhöhen. Meyerbeer ward daher durch seinen „Robert" einer jener wichtigen Vermittler zwischen den Geistesströmungen zweier großer Nationen, die in der Kunstgeschichte, gleichviel ob man ihnen sympathisch oder antipathisch gegenübersteht, eine nicht zu unterschätzende Mission erfüllen.



Daniel François Esprit Auber

geb. 29. Januar 1784 zu Caen, gest. 12. Mai 1871 zu Paris.

Nach einer Original-Lithographie.

Weisen an, als uns Auber durch Anklänge an die am Fuße des Vesuvs gesungenen Barcarolen und Tarantellen bezaubert, schildert der italienische Meister nicht weniger wahr die Naturherrlichkeit der Alpen und des, ihre grünenden Thäler, Matten und Seeufer bewohnenden freigemutheten Hirtenvolks, als Auber den Golf von Neapel und die an seinen Küsten und auf seinen Wellen lebenden heißblütigen Lazzaroni und Fischer. Es handelt sich endlich in allen genannten Opern in gleicher Weise um den Kampf socialer, politischer, nationaler oder religiöser Parteien, als deren Vertreter ebensowohl die Einzelnen wie die Massen erscheinen und welcher sich, da er in gleicher Weise ein ideeller, wie ein wirklicher und thatsächlicher ist, musikalischem Ausdruck durchaus nicht etwa entzieht. Solche Kämpfe stellen sich in der „Stummen" als ein Ringen eines armen Fischervolkes mit einer allgewaltigen Aristokratie dar, im „Tell" als der Aufstand einer freien Nation gegen die Eroberer des vaterländischen Bodens, in der „Jüdin" als aus dem alten Hasse zwischen Christen und Israeliten hervorgegangene Conflicte, in den „Hugenotten" als ein zwischen Katholiken und Calvinisten entfachter Fanatismus, sowie selbst noch in Meyerbeer's „Prophet" als ein Kampf socialistisch angehauchter religiöser Schwärmer mit den Vertretern einer ebenfalls anbrüchigen Ordnung. In Folge einer solchen Verallgemeinerung ihrer Antheilnahme an großen Geisteskämpfen kann man die Tondichter der zweiten Periode der großen französischen Oper nicht mit jenen Meistern zusammenwerfen, denen wir Eingangs der ersten Entwickelungsperiode der grand opéra begegneten und die wir dort als die Componisten der französischen Revolution bezeichneten. Die Letzteren waren lediglich von einer politischen Umwälzung beeinflußt, die sie selbst mit erlebten und das, was sie als Musiker dabei empfanden und zum Ausdruck bringen wollten, konnte sich daher immer nur wieder auf ein und dasselbe Land, ein und dieselbe Nation und ein und dieselbe Zeit zurückbeziehen. Die Componisten der zweiten Aera der großen Oper dagegen schildern nur solche derartige Ereignisse und die daraus entbrannten Volksleidenschaften, die historisch bereits abgeschlossen hinter ihnen liegen; sie bemächtigen sich derselben darum auch, (falls es sich dabei nur um einen Stoff handelt, der überhaupt eines musikalischen Ausdrucks fähig ist) wann und wo sie ihnen in der Geschichte begegnen, gleichviel, ob es sich dabei um einen Nationalitätenkampf, um einander befehdende politische Parteien, um das Ringen religiöser Sekten, oder den Gegensatz von Civilisation und Barbarei handelt. Daher stehen sie ihren Stoffen künstlerisch weit objectiver gegenüber, als die in persönliche Mitleidenschaft gezogenen und darum nothwendiger Weise subjectiv befangenen Componisten der französischen Revolution, welche sich überdies auch weder als Talente, noch als durchgebildete Musiker mit den Meistern der zweiten Aera der großen historischen Oper irgend zu messen vermögen.

Auber's „Stumme" hat übrigens noch dadurch ein besonderes culturhistorisches und musikgeschichtliches Interesse, daß sie nicht, wie das sonst in der Tonkunst der Fall zu sein pflegt, einen die Gemüther erregenden geschichtlichen Vorgang nur nachklingt, sondern denselben vielmehr vortönt. Spontini's „Cortez" und Rossini's „Tell" waren nur das musikalische Echo denkwürdiger Ereignisse; Mozart's, das ganze Aufklärungszeitalter Joseph's II. idealisirende „Zauberflöte" nur der Wiederhall einer Humanität und Toleranz feiernden Zeit und ihrer Geistesströmungen im Busen

eines ihrer letzten Vertreter; die „Vestalin", die das französische Consulat verherrlicht, nur der Nachhall einer erlebten großen Geschichtsepoche. Auber's „Stumme" dagegen erweist sich als die Ankündigerin eines sich erst vorbereitenden Sturmes im Umkreis der civilisirten Welt; als die Vorbotin der ganz Europa durchzitternden „Julirevolution". Die „Stumme" sollte sogar, nur einige Wochen später, noch einem zweiten nationalpolitischen Gewitter präludiren, ja dasselbe, gleich dem in ein Pulverfaß fallenden Funken, zur Explosion bringen. Denn das Theaterpublikum, das am Abend des 25. August des Jahres 1830, durch die Aufführung der Auber'schen „Stummen von Portici" auf's Höchste erregt, in die Straßen Brüssel's hinausstürmte und die sich ansammelnden Volkshaufen dazu fortriß, mit ihm den Palast des holländischen Justizministers, die Wohnung des Brüsseler Polizeidirektors und die Druckerei des niederländischen Regierungsblattes zu zerstören, war der unmittelbare, weil die erste herausfordernde That wagende Vorläufer der ein Jahr später schon vollzogenen gewaltsamen Losreißung Belgiens von Holland. — Als ein zweites für die große Oper componirtes Werk Auber's ist sein 1833 aufgeführter „Gustav III." (gewöhnlich „Der Maskenball" genannt) zu erwähnen. Wenn dasselbe auch an Frische der Erfindung und dramatischer Schlagkraft sehr weit hinter seiner Vorgängerin zurückbleibt, so möchten wir es darum doch nicht durchaus verwerfen. Der darin auftretende Page ist als eine musikalisch höchst gelungene Figur zu bezeichnen und selbst die eigentlichen historischen Personen der Oper: der König, die Gräfin, die Verschworenen, die in der Musik vielfach ein nur conventionelles Gepräge tragen, ermangeln darum doch nicht vereinzelter glücklicher Momente.

Der nächsten wahrhaft genialen Oper unter den der „Stummen" Auber's sich unmittelbar anreihenden Werken der zweiten Aera der Pariser grand opéra begegnen wir in Rossini's „Wilhelm Tell". Als der genannte Meister im Jahre 1823 Paris berührte, um nach London zu gehen, wohin ihn die glänzendsten Engagements riefen, faßte er, mächtig von der, damals schon entschieden der italienischen an dramatischer Charakteristik und musikalischer Bedeutung überlegenen französischen großen Oper beeinflußt, den Entschluß, sich in der französischen Hauptstadt ganz niederzulassen: ein Gedanke, den er auch bei seiner Rückkehr von England dadurch verwirklichte, daß er das ihm an Paer's Stelle angebotene Directorat der italienischen Oper zu Paris annahm. Er bekleidete dasselbe, da ihm alles geschäftliche Geschick zu der damit verbundenen finanziellen Verwaltung abging, zwar nur anderthalb Jahre, verblieb jedoch als premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France, sowie mit 20,000 Francs Gehalt auch fernerhin in Paris. Als Componist war er hier zuerst mit der die Krönung König Karl's X. feiernden italienischen Gelegenheitsoper: „Il viaggio di Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro", aufgetreten, deren beste Nummern er später in seine französische Spieloper „Le comte d'Ory" übergehen ließ. Ihr folgten, in französischen, für die grand opéra vorgenommenen Umarbeitungen, sein in die Oper „Le siège de Corinthe" verwandelter „Maometto II." und sein zum „Moïse" gewordener „Mosé". Beide Bearbeitungen, aus denen wir ebenso deutlich Rossini's Tendenz ersehen, sich dem Geschmack seines französischen Publikums anzubequemen, als uns dieselben erkennen lassen, daß sie bereits eine Frucht des Einflusses der Werke der ersten Periode der Pariser großen Oper auf unseren Meister gewesen, würden trotzdem nicht im Stande gewesen sein, die zweite Periode dieser, Paris angehörenden

Operngattung heraufzubeschwören. Hierzu bedurfte es denn doch — wir müssen das den Franzosen einfach zugestehen — eines Mannes von echt französischem Blut und Temperament, bedurfte es, wie wir schon wissen, Auber's. Erst angeregt durch dessen „Stumme von Portici", und als Italiener sich zugleich in dem von revolutionärem Zündstoff damals schon angefüllten Paris der Schmach erinnernd, daß auch sein schönes Vaterland noch unter fremder Knechtschaft seufze, schrieb Rossini seinen „Wilhelm Tell". Denn unter den darin das Joch Oesterreichs abschüttelnden Schweizern sind doch eigentlich des Tondichters Landsleute, die Lombarden und Venezianer, gemeint, was auch in Wien so gut verstanden ward, daß Rossini's „Tell" daselbst anfänglich gar nicht und dann erst nach längerer Zeit, sowie zum „Andreas Hofer" umgestempelt, die Bühne betreten durfte.

Der „Tell" zeigt uns seinen Meister, wenn wir an Rossini's frühere große oder ernste Opern, an seine „Semiramis", seinen „Othello", seinen „Tancred" u. s. w. zurückdenken, als einen völlig umgewandelten Künstler und Menschen. Es würde zuviel sein, wenn wir diese totale Regeneration des hochbegabten Tondichters ausschließlich französischen Einflüssen vindiciren wollten. Wir wissen, daß Rossini in seiner Jugend und Studienzeit mit großer Verehrung an Mozart und Haydn gehangen hat, und sein ebenso unsterblich als sein „Tell" gewordener „Barbier von Sevilla" vermag jedem Kenner darzuthun, wieviel er von diesen beiden deutschen Großmeistern gelernt. In Paris kam nun auf Rossini, außer der Einwirkung der bei Gluck anknüpfenden Opern seiner Landsleute Cherubini und Spontini, auch noch der Umstand zur Wirkung, daß C. M. v. Weber's „Freischütz" und „Euryanthe" in den letzten Jahren seine Vorherrschaft auf den deutschen Bühnen gebrochen hatten und daß Rossini 1826 in Paris zu dem durchreisenden Weber in ein persönliches Verhältniß getreten war, sowie endlich, daß gerade im Winter von 1826 auf 27, mithin kurz vor der Zeit, da der Sänger des „Tell" sich ernstlich mit diesem Werke zu beschäftigen begann, ganz Europa von dem Ruhme und Tode des zu früh in London gestorbenen Componisten des „Oberon" wiederhallte. Es war überdies in Rossini's besserer Natur, welcher in den dem „Tell" vorhergehenden Jahren selber des Jargons seiner, völlig zu indifferenten Melodie-, Coloratur- und Concertopern herabgesunkenen Machwerke überdrüssig geworden, der Ehrgeiz des echten Künstlers erwacht. So wollte er in einem Momente, da er in Europa aus der Mode zu kommen im Begriff stand, den Franzosen und Deutschen beweisen, daß es seinerseits nur eines energischeren Willens und höheren Aufschwungs bedürfe, um würdig zu werden, sich neben ihre hervorragendsten dramatischen Tondichter zu stellen. Er kehrte darum zu den, seit dem „Barbier" für eine lange Reihe von Jahren aufgegebenen strengeren Forderungen zurück, die er damals an sich selbst und sein Talent gestellt, und überraschte auf diese Weise die Welt im „Tell" durch ein Werk, das, obwohl es dem musikalischen Geist dreier Nationen seinen Ursprung verdankt und seine Handlung Deutschlands zweitgrößtem Dichter entlehnt, dennoch — und hierin zeigt sich die reiche Naturbegabung und Genialität Rossini's — nichts weniger als ein musikalisches mixtum compositum ist, sondern wie aus einem Gusse wirkt, da uns sein Schöpfer deutsche Tiefe, französischen Esprit und italienische Anmuth nicht in einem Nebeneinander, sondern als ein vollkommen verschmolzenes künstlerisches Ineinander darbietet. So empfinden wir es nirgend als ein Vereinzeltes, aus dem Ganzen Herausfallendes, daß die fernen

Hörner Geßler's, der Schützenchor der Schweizer, der ländliche Marsch in C dur im ersten Act und die Scene mit der Romanze Mathildens im zweiten Akt nicht ohne C. M. v. Weber's Jägerchöre, den Bauernmarsch aus „Freischütz" und die zweite Arie Agathens existiren, daß die entzückende Naturmalerei in den landschaftlichen Scenen, in welchen das Alpenglühen, der Sturm bei der Tellsplatte und das Gewitter mit wieder durchbrechender Sonne mitspielen, nicht ohne Auber's italienische Landschaftsbilder und Beethoven's Pastoralsinfonie mit ihrem Gewittersturm, welchem die Schalmeienklänge dankbarer Hirten folgen, sowie endlich der edle und erhabene Stil der vom Orchester reichbegleiteten Recitative und Volksscenen nicht ohne die Einwirkungen Gluck's, Spontini's und abermals Auber's auf unseren Meister vorhanden sein würden, weil das, was er aus eigener Kraft und Eingebung, im Ganzen wie im Einzelnen, hinzugefügt, dies Alles zu stimmungs- und stilvollster Einheit verbindet. Uebertrifft doch „Tell" in letzterer Beziehung fast noch die „Hugenotten", welche, obwohl Meyerbeer's Meisterwerk und in Bezug auf Einheit der Stimmung und des Stils dem „Tell" ebenbürtig, dennoch durchfühlen lassen, daß hier der Tondichter nur durch ein außerordentliches Aufgebot seiner Willenskraft und einen über sich selbst errungenen ruhmvollen Sieg so hoch emporgestiegen, während sich im „Tell" Alles scheinbar so leicht fügt und schmiegt, als könne es gar nicht anders sein, süßeste Cantilene und einschmeichelndster Wohllaut sich in einer so natürlichen Weise mit ergreifender Wahrheit dramatischen Ausdrucks und packend dargestellten Conflicten entgegengesetzter, scharf umrissener Charaktere verbindet, daß wir es mit einem Naturproduct zu thun zu haben glauben, dem wir ja auch keine Arbeit und Mühe ansehen. Und wie hat trotzdem auch Rossini sich selbst und seine Vergangenheit darin verleugnen müssen! Seine, sich seit dem „Barbier" nicht wieder über ein homophon fortschreitendes oder sehr lockeres fadenscheiniges Stimmengefüge erhebenden Ensembles zeigen im „Tell" eine wahrhaft classische Form und Durchführung, während italienische Coloratur, sowie nur rein sinnlich schöne Stimmwirkungen, selbst in den Einzelgesängen dieser Oper, auf ein mit dem musikalischen Drama durchaus verträgliches Maaß reducirt wurden.

Da wir auf das nächste geniale Werk der französischen großen Oper, auf Meyerbeer's „Hugenotten" bereits im 27. Capitel unseres Buches näher eingingen, so sei hier nur noch gesagt, daß sich Meyerbeer mit diesem Werke eigentlich nur insofern den Meistern der großen französischen Oper anschließt, als er den, durch Gluck und Spontini zuerst festgestellten und durch Auber und Rossini hinsichtlich seiner Ausdrucksfähigkeit erweiterten Stil der großen Oper, sowie die, durch die Meister der zweiten Periode der grand opéra in den Vordergrund gerückte besondere Stoffwelt derselben acceptirt und deren Beziehung auf Frankreich noch dadurch verstärkt, daß er zum Schauplatz seines Musikdramas Paris wählt. Im Uebrigen documentirt der Meister seinen deutschen Ursprung in den „Hugenotten" in noch weit hervorragenderer Art als im „Robert", wie dies beispielsweise die hier noch viel entwickeltere und geistvolle Polyphonie seines Orchesters und seiner Ensembles, der größere modulatorisch-harmonische Reichthum seiner ganzen Partitur, der gewaltige Aufbau des zweiten und dritten Finales, sowie der Schwurscene des vierten Actes (Episoden, durch die selbst verwandte Scenen im „Tell" noch übertroffen werden), sowie endlich die Anknüpfung an Luther's Kampflied und das herrlich durchgeführte E dur-Septett

des dritten Actes darthun. — Wirkliche Concessionen macht unser Meister den Parisern und ihrem, in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts waltenden, Geschmack erst im „Propheten“, in welchem der, wenn auch geistvolle Eklektiker, sowie dessen Tendenz, durch Häufung von zum Theil äußerlichen Effecten und eine pikante Zusammenstellung eines musikalischen Allerlei die Hörer zu reizen, zu bestechen und in Spannung zu erhalten, stark in den Vordergrund treten*). Des Meisters „Afrikanerin“ dagegen ist wieder, unter den für die Pariser grand opéra geschriebenen Werken, als eine Arbeit weit einheitlicheren Stils, wie der „Prophet“, zu bezeichnen, deren dritter und vierter Act überdies große Schönheiten und geniale Züge enthalten. Der erste, zweite und fünfte Act freilich bekunden bereits (selbst im Vergleich mit dem vorausgegangenen „Propheten“) einen bedenklichen Nachlaß der Productivität des Tondichters.

Von Meyerbeer's „Hugenotten“, die mit Auber's „Stummen von Portici“ und Rossini's „Tell“ zusammen ein künstlerisches Dreigestirn unter den Werken der zweiten Periode der großen Oper Frankreichs darstellen, dem sich kein viertes Werk derselben Gattung als ebenbürtig an die Seite zu setzen vermag, haben wir einen großen Schritt abwärts zu thun, um zur „Jüdin“ Halévy's zu gelangen, womit übrigens dem angeborenen dramatischen Talente des letztgenannten Tondichters, das sich auch in diesem seinem Kinde entschieden hervorthut, in keiner Weise zu nahe getreten werden soll. Die Kunst zeigt eben viele Abstufungen, und ein Ueberblick derselben lehrt uns, daß Halévy, so bedeutend er auch im Gebiete der französischen komischen Oper dasteht, im Felde der großen Oper keinen Vergleich mit Meyerbeer, Rossini und Auber aushält. Man darf demungeachtet auch „La juive“ (1835), „Guido et Ginevra“ (1838) und „La reine de Chypre“ (1841), d. h. die bedeutendsten von Halévy's für die große Oper componirten Werken, nicht mit den demselben Institut gewidmeten Arbeiten von Vorgängern Halévy's, wie Gossec und Lesueur, zusammenwerfen, deren Opern nicht nur mit ihrer Zeit vorüberrauschten, sondern, selbst lange schon vor dem Hingange ihrer Schöpfer, von der französischen Bühne gänzlich verschwanden. Für den unvergleichlich höheren Werth eines Werkes, wie „Die Jüdin“, würde schon allein die Thatsache sprechen, daß dieselbe sich seit nunmehr einem halben Jahrhundert mit ungeschwächtem Erfolge auf allen größeren europäischen Bühnen erhält. Halévy schlägt in diesem Werke schon Töne an, die der verhängnißvollen Tragik des religiösen Fanatismus Stimme in der Tonkunst leihen und so das Feld mit applaniren und vorbereiten helfen, auf dem, nur ein Jahr später, ein des tragischen Pathos noch mächtigerer Meister den größten seiner künstlerischen Triumphe feiern sollte**). Jaques Fromental Elie Halévy, geb. 1799 zu Paris,

*) Dem „Propheten“ gegenüber, soviel angeborene Genialität derselbe auch noch verräth, könnte man daher wohl einmal in Versuchung gerathen, (namentlich wenn man sich des darin bekundeten Strebens Meyerbeer's erinnert, sich aus den nur äußerlich nebeneinandergestellten Stilen dreier Nationen eine Art von kosmopolitischer Musik zusammenzusetzen) in das von Heine mitgetheilte Witzwort Ferdinand Hiller's miteinzustimmen, welcher, als sich in einem Kreise Pariser Freunde die Unterhaltung auf den sich bereits ankündigenden „Propheten“ lenkte, ungeduldig ausrief: „Meine Herren, sprechen wir nicht von Politik!“ —

**) Spontini hatte, wenn auch in anderer Weise, ein solches Stimmungsgebiet mit den Chören und Tänzen seiner religiös fanatisirten Mexikaner, schon 26 Jahre vor Halévy

gest. in Nizza 1862, studirte fünf Jahre lang bei Cherubini, zu dessen Lieblingsschülern er zählte, Contrapunkt und Composition. Mit der Cantate „Herminia" errang er sich 1819 den Römerpreis, vertiefte sich in Rom bei Baini in italienische Kirchenmusik und verweilte, vor seiner Rückkehr nach Paris, ein Jahr lang (1822 bis 23) in Wien, der damaligen Metropole deutscher Tonkunst, woselbst er noch Beethovens Bekanntschaft gemacht haben soll. In welcher Weise es ihm darauf in Frankreichs Hauptstadt gelang, sich einen Namen zu machen, und zwar zuerst im Felde der komischen Oper, werden wir weiter unten sehen. Hier sei nur noch über sein Hauptwerk für die große Oper, über „Die Jüdin", bemerkt, daß dieselbe nicht nur die Frucht ernster Selbstkritik und gediegenen Fleißes ist, sondern auch Leidenschaft und dramatisches Leben besitzt, sowie selbst Momente von großer Innigkeit und Herzenswärme, so namentlich in der dem zweiten Acte angehörenden Sabbathsscene und im vierten Acte. Eine auf Halévy erfolgte Einwirkung Meyerbeer's, dessen „Robert" schon 1831 an der Pariser großen Oper in Scene gegangen war und welche sich auf Halévy's spätere Werke, in Folge der Aufführung der „Hugenotten", noch steigerte, ist zwar unverkennbar; dieselbe erfolgte jedoch nicht in dem Grade, daß dadurch die Selbstständigkeit der Individualität unseres Meisters, in dessen großen Opern, aufgehoben worden wäre, umsoweniger, da diese sich überdies in anderer Weise auch in dem, Meyerbeer im Allgemeinen ja fernliegenden Gebiete der eigentlichen komischen Oper (in welcher

Fig. 278. J. F. E. Halévy.

gestreift; Spohr der Weltanschauung des Brahmanenthums, in seiner, 1823 die Bühne betretenden und schon romantisch angehauchten „Jessonda" Ausdruck geliehen; Marschner endlich Annäherndes, und mit directer Anknüpfung bei einer schönen Israelitin, bereits 1829, also ebenfalls noch vor der Aufführung des Halévy'schen Werkes, in seiner Oper „Templer und Jüdin" gewagt. Doch erst Meyerbeer und seinen „Hugenotten" sollte es vorbehalten sein, und zwar weit über das hinaus, was Spontini, Spohr, Marschner und Halévy auf dem bezeichneten Felde versucht, der Umnachtung des Geistes und der Verstockung des Herzens, die ein zum Fanatismus der Ausrottung Andersgläubiger entarteter und verkrüppelter Glaube

Halévy eine Reihe von Triumphen feierte) in ihrer vollen Unabhängigkeit behauptete. Außer den bereits genannten großen Opern schrieb Halévy in dieser Gattung noch: „Charles VI." (1843), „La magicienne" und „Le juif errant", die aber nicht nur hinter der „Jüdin", sondern auch hinter „Guido und Ginevra" und der „Königin von Cypern" zurückstehen. Es tritt darin noch entschiedener, als auch sonst gelegentlich bei Halévy, eine gesuchte und natürlichem Flusse sich spröde entgegensetzende Melodienbildung, sowie eine Neigung zu stark und grell aufgetragenen Contrasten und Farben in den Vordergrund. Halévy stellt sich trotzdem als das letzte bedeutende Talent der französischen großen Oper dar, da namentlich die nach ihm auf diesem Felde aufgetretenen französischen Meister keinen Vergleich, weder mit ihm, noch mit Auber, aushalten. In unseren Tagen erst scheint sich wieder ein bemerkenswerthes Talent unter den für die große Oper von Paris annoch thätigen Meistern Frankreichs zu regen. Wir meinen Massenet, dessen Besprechung jedoch nicht diesem, sondern dem Capitel „Gegenwart" zukommt. Wer uns hier Gounod's „Margarethe" entgegenhalten wollte, würde unsere schon früher ausgesprochenen Bemerkungen über Meyerbeer's „Robert" übersehen haben. In Anknüpfung an dieselben zählen wir „Margarethe", in gleicher Weise wie den „Robert", trotz der Aufführungen des letzteren im Theatergebäude der großen Oper und des szenischen Aufwandes beider, der romantischen Oper der Franzosen zu; umsomehr, da die erwähnten Verhältnisse nichts mit der geistigen Signatur oder der Gattung der beiden Werke zu thun haben. Dagegen hat die große Oper Frankreichs unter den Ausländern noch eine reiche Nachblüthe erlebt, deren Meister, mit den Zeitgenossen Halévy's beginnend, sich bis auf unsere Tage fortsetzten. Unter den Werken derselben führen wir hier bei den Italienern Bellini's „Puritaner" und „Norma", Donizetti's „Belisario" und „Favorite", Mercadante's „Il giuramento", sowie Verdi's „Don Carlos", „Rigoletto" und „Trovatore" an; dagegen unter den Deutschen: Marschner's „Templer und Jüdin", Spohr's „Jessonda", Lachner's „Katharina Cornaro" und Goldmark's „Königin von Saba", deren Besprechung jedoch entweder bereits erfolgt ist, oder noch in den nächsten Capiteln erfolgen wird, deren Beziehung auf Frankreich wir jedoch hier schon einigermaßen in das rechte Licht zu setzen glauben, wenn wir bemerken, daß, mit Ausschluß der deuschen, die meisten dieser Opern, ganz abgesehen von ihrer Stoffwelt, die sie direct in das Gebiet der großen Oper weist, in französischer Sprache für Frankreichs Hauptstadt und das Théâtre der grand opéra, oder doch für Paris und die dortige opéra italien componirt wurden*).

---

zur Folge hat, sowie dessen roher, alle Bande der Menschlichkeit zerreißender Verthierung den erschütterndsten Ausdruck in der Tonkunst zu geben; umsomehr, da der Meister hierbei weit objectiver und künstlerischer verfuhr, als Halevy, der, da er Israelit war, mit seiner „Jüdin" leicht den Anschein gewinnen konnte, pro domo haben wirken zu wollen, während Meyerbeer die Tragik religiöser Unduldsamkeit sich ausschließlich zwischen Christen, die überdies Angehörige ein und derselben Nation sind, entwickeln läßt und uns so den schreienden Gegensatz, zwischen der mit vornehmsten Lehre des Stifters ihres Glaubens, die da lautet: „Liebet eure Feinde" und der Entartung der uns vorgeführten Bekenner desselben, in seinem ganzen, das Gemüth empörenden Widerspruch empfinden läßt. Meyerbeer ist daher auch in Wahrheit erst als der wirkliche Eroberer des, durch die Austönung des religiösen Fanatismus für die Musik gewonnenen neuen Ausdrucksgebietes anzusehen.

*) Wir können von der großen Pariser Oper nicht scheiden, ohne noch zweier der

Indem wir uns nun der anderen der beiden großen nationalen Opern Frankreichs zuwenden, die seit dem Abblühen der Schule Lully's und Rameau's in Frankreich aufgekommen, haben wir von den, dem 19. Jahrhundert angehörenden Meistern Auber und Halévy wieder bis auf die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückzugehen. Schieden wir die Geschichte der großen Oper in zwei ihrem Charakter nach verschiedene Perioden, so glauben wir dagegen diejenige der komisch-romantischen Oper in drei solche sich voneinander unterscheidende Entwickelungsphasen eintheilen zu sollen. Der ersten dieser, unserer Meinung nach von Philidor und Monsigny bis auf Gaveaux und Jadin fortzuführenden Periode gingen einige dramatische Erzeugnisse voraus, die man als die Vorläufer der Gattung, um die es sich hier handelt, oder doch als früheste künstlerische Regungen der, über das primitive Volkstheater hinausstrebenden Singspielbühnen der Franzosen anzusehen berechtigt ist. Solche Avantcoureurs, wenn auch meist noch anderen Stils und anderer Stimmung, erblicken wir in Rameau's komischen Opern, und fast mehr noch in einem Werkchen, wie Rousseau's „Le devin du village". Denn daß die französische Operette und die moderne komische und komisch-romantische Oper der Franzosen nicht direct bei Adam de la Hale, König Thibaut von Navarra oder Guillaume de Machaud, d. h. beim 13. und 14. Jahrhundert und den damaligen Balladen, Ballets, Rondeaux und Liederspielen im Genre des „Jus de Robin et Marion" anzuknüpfen ist, leuchtet wohl selbst einem Nichtmusiker ein. Jene primitivsten musikalisch-dramatischen oder halbgetanzten pantomimischen Versuche der altfranzösischen Schaubühne haben mit der, erst im 18. Jahrhundert aufkommenden und durch die bestimmt abgeschlossene Form, in der sie nach kurzem Bestehen auftrat, sich so sichtbarlich als neue Gattung kennzeichnenden komischen Oper eines Duni, Monsigny, Dalayrac und Desaides kaum etwas Anderes gemein, als die in ihnen, unbekümmert um die Kirchentonarten, aufrecht erhaltene, übrigens aber dem Gefühle der meisten durch die musikalische Theorie unbeeinflußt gebliebenen mittelalterlichen Völker angeborene moderne Tonalität, sowie die in der ersten Periode der modernen komischen Oper gelegentlich, obwohl nur noch ausnahmsweise auftauchende Vorliebe für ländlich-schäferliche Stoffe. Im Uebrigen jedoch besitzen jene oben erwähnten und noch polyphon für ihre Schau- und Singbühne componirenden französischen Altmeister (ganz abgesehen von dem zwischen beiden Zeitaltern klaffenden halben Jahrtausend und den, bis dato noch ziemlich unbekannt gebliebenen weiteren Wandlungen des altfranzösischen „Pastorale", die möglicherweise die Kluft zwischen ihm und der französischen Operette hätten überbrücken können) weder irgend eine Beziehung zum Stile und den musikalischen Formen, noch auch zur Stoffwelt der heutigen komischen Oper der Franzosen, deren früheste Tonsetzer schon beim Sologesang und bei dem, wenn auch volksthümlichen, so doch damals schon einstimmig vorgetragenen Chanson und Rondeau, das sie mit einer sanften Orchesterbegleitung versahen, anknüpften.

---

vorzüglichsten an derselben wirksam gewesenen Tenoristen zu gedenken. Wir begrüßen dieselben in den Franzosen Adolphe Nourrit und Louis Duprez, beide (1802 und 1806) geboren zu Paris. Nourrit debütirte 1821 mit dem Pylades in Gluck's „Iphigenia auf Tauris" und war ebenso trefflich als Arnold, Robert, Eleasar und Raoul; Duprez reichte mit der Bruststimme bis zum c^2 und mit dem Falsett sogar bis zum e^2 und vertrat fast die gleichen Partien wie Nourrit.

Es bleibt uns somit nichts Anderes übrig, als die komische Oper der Franzosen, deren Begriff wir, aus Gründen, die sich später enthüllen werden, zu dem einer komisch-romantischen Oper erweitern möchten, als eine besondere nationale, sich ebensowohl von der opera buffa der Italiener, als vom deutschen Singspiel unterscheidende und erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgekommene Operngattung anzusehen*). Dem ersten, den Charakter dieser neuen Gattung bereits andeutenden und mitbestimmenden Meister begegnen wir in François André Danican Philidor, geb. 1726 zu Dreux, gest. 1795 in London. Denn der für Paris in französischer Sprache komische Opern componirende Neapolitaner Duni (1709 bis 1775), sowie ein ebenfalls komische Opern componirender Vorfahr Philidor's sind bei weitem noch nicht so kennzeichnend für deren Eigenart, als der Letztgenannte selber. Dieser, der zunächst mit den, echte Stoffe der komischen Oper behandelnden Einactern: „Blaise le savetier“ (1759), „L'huître et les plaideurs“, „Le quiproquo“ auftrat, um hierauf erst mit den ebenfalls einactigen komischen Opern: „Le soldat magicien“ (1760), „Le jardinier et son seigneur“ (1761), sowie mit dem Zweiacter: „Le maréchal ferrant“ und „Le sorcier“ (1764) zu durchschlagenden Erfolgen beim Pariser Publikum zu gelangen, errang sich durch die letzteren eine Stellung, die ihm eine für die nächsten Jahrzehnte geradezu bestimmende Einwirkung auf alle seine Nachfolger sicherte. Unter seinen komischen und seinen leichtgehaltenen Spiel- und Märchenopern erwähnen wir noch „Sancho Pança“, „Le Bûcheron“, „Les trois souhaits“ und „Tom Jones“. Philidor ist auch, gleich seinem Zeitgenossen, dem schon von uns besprochenen Berton (père), einer der ältesten Componisten für die „große“ Oper, wie das seine „Ernelinde, princesse de Norwège“ (1767), sein „Persée“ (1780), „Thémistocle“ (1786) und „Bélisaire“ (1795) beweisen. Da ihn diese Werke jedoch weit weniger als einen Neuerer charakterisiren, als das, was er für die komische Oper der Franzosen gethan, so hielten wir es für angezeigt, ihn erst hier zu besprechen und in den Vordergrund zu stellen. Jedenfalls kann auch Philidor wiederum darthun, daß die eigentliche „große“ Oper (besonders in dem Sinne, wie wir sie heute verstehen) durch eine Kluft von der opéra sérieux Lully's und Rameau's getrennt ist; und zwar auch dadurch, daß sie gleichzeitig mit der modernen komischen Oper der Franzosen geboren ward, deren volksthümlich-bürgerlicher oder nationalfranzösisch-ländlicher Charakter nichts mehr mit den, zum Theil noch bei mythologischen Figuren anknüpfenden Maskenspielen Lully's oder mit den weit steifer gehaltenen komischen Opern Rameau's zu thun hat**). Wir scheiden

*) Die französische opéra comique setzt sich schon dadurch allein in einen Gegensatz zu der italienischen opera buffa, daß sie, an die Stelle von deren Parlando-Recitativ, den Dialog bringt; mehr aber noch durch ihre Stoffwelt, die, häufiger als bei den Italienern, eine Antheilnahme des Gemüthes herausfordert, sowie überdies durch ihr, von der italienischen Arie so sehr verschiedenes „Chanson“. Durch das letztere nähert sie sich bis zu einem gewissen Grade dem älteren deutschen Singspiel, dessen Lied ja ebenfalls mit der Arie nichts gemein hat, besitzt jedoch wiederum ausgeprägtere musikalische Formen als dieses, wie ein Vergleich der Singspiele und komischen Opern der beiden Zeitgenossen: des Deutschen J. A. Hiller (1728 bis 1804) und des Franzosen Monsigny (1729 bis 1817) lehren würde.

**) Es sei hier noch beiläufig bemerkt, daß auch die häufige Vereinigung eines Componisten der „großen“ und der modernen komischen Oper in ein und derselben Person das

von Philidor, indem wir noch bemerken, daß er einer der glänzendsten und gefeiertesten Schachspieler seiner Zeit war und den, damals auf Schachsiege in London ausgesetzten hohen Preisen einen großen Theil seines Vermögens verdankte. Dem von Berlioz dem Philidor in unserem Jahrhundert gemachten Vorwurf, derselbe habe mit einer Arie seines „Sorcier“ Gluck's „Orpheus“ „bestohlen“, gegen welchen ihn wiederum Fétis auf's wärmste vertheidigt, dürfen wir wohl auf sich beruhen lassen, da der französische Altmeister im Uebrigen eine so große Fruchtbarkeit zeigt, daß er solcher Anleihen nicht bedürftig erscheint und überdies eine unbewußte Reproduction fremder Ideen selbst weit größeren Meistern, als ihm, passirt ist.

An Philidor schließen wir Pierre Alexandre Monsigny, späteren Haushofmeister des Herzogs von Orleans, geb. 1729 bei St. Omer, gest. 1817 zu Paris. Er wandte sich der komischen Oper, anfänglich hierzu durch Pergolese's „Serva padrona“ angeregt, in frühen Jahren zu; später jedoch machten sich mehr die Einwirkungen seines Landsmannes und Zeitgenossen Philidor bei ihm geltend. Unter seinen 16 Opern und pantomimischen Ballets sind ganz besonders die durch beispiellose Erfolge ausgezeichneten komischen Opern „Rose et Colas“ (1764), „Le déserteur“ (1769) und „Félix, ou l'enfant trouvé“ berühmt geworden. Er verdankte dies jedoch mehr seinen natürlichen musikalischen und dramatischen Anlagen, als gründlichen Studien der Theorie seiner Kunst. Zu seinen Hauptverdiensten gehört, daß er die, in der opera buffa der Italiener etwas conventionell gehaltene, wenn auch leichtbeflügelte Melodie durch die schärferen Accente französisch-musikalischer Declamation würzte und den Chansons und Romanzen der Pariser komischen Oper hierdurch jene erregende, feingeistige Ausdrucks- und Vortragsweise gewinnen half, die, da sie ebenso anmuthend als pikant und komisch zu wirken vermag, für den Charakter derselben mit kennzeichnend geworden ist. In Paris sind Monsigny's Opern heute noch nicht ganz vergessen und sein „Felix“ oder sein „Deserteur“ wären auch in Deutschland des Versuchs einer erneuten Inscenirung werth. Die französische Republik ließ 1798, bei der Feier ihres Jahrestages, Monsigny's Namen öffentlich als den eines um die Nation verdienten Tonkünstlers, neben den Namen Cherubini's, Lesueur's und Martini's, ausrufen*). — Dem uns schon bekannten Gossec begegnen wir auch auf dem Felde der komischen Oper Frankreichs wieder. Er schrieb für dieselbe (wenn auch äußerlich für die Comédie italienne): „Le faux Lord“ (1764), „Les pêcheurs“ (1766), „Le double déguisement“ (1767) und „Toinon et Toinette“ (1767), unter denen die „Pêcheurs“ sich als ein durchschlagendes und ein, eine langanhaltende Anziehungskraft entwickelndes Zugstück bewährten. — Auch der 1794 zu Paris guillotinirte Kammerherr Ludwig's XV., der spätere Generalpächter Jean Benjamin Delaborde (richtiger de la Borde),

---

plötzliche Aufkommen zweier neuer Gattungen anzeigt, da eine solche Verbindung früher in Frankreich entweder unbekannt war, oder sich lediglich auf die, nichts mit der eigentlichen französischen Operette gemeinsam habenden Intermèdes und Comédies-Ballets bezog.

*) Wir wollen hier noch darauf hinweisen, daß Monsigny, mit Dalayrac, Grétry, Isouard, Boieldieu und Adam, zu den wenigen Componisten der komischen französischen Oper zählt, welche entweder, gleich ihm, ausschließlich in deren Gebiet thätig gewesen, oder doch durch ihre großen Opern keine annähernd ähnlichen Erfolge errangen, wie sie ihnen die Muse der heiteren dramatischen Tonkunst gewährte.

gehört hierher. Obwohl völlig Dilettant, und als solcher von Grimm, in dessen „Correspondance littéraire“, scharf mitgenommen, gelang es ihm doch, mit einigen unter seinen etwa 28 komischen Opern und Operetten, namentlich mit „Gilles garçon peintre“, mit „Annette et Lubin“ und seinen „Trois déesses rivales“, vorübergehende Erfolge zu erzielen. Einen dauernderen Werth behielt sein 1780 in 4 Bänden zu Paris erschienenes musikwissenschaftliches Werk: „Essai sur la musique ancienne et moderne“, sowie seine 1781 publicirten „Mémoires historiques sur Raoul de Coucy“. — Einem weit talentvolleren und geschulteren Componisten, wie Delaborde, begegnen wir in dem deutschen Musiker Johann Paul Aegidius Martini, geb. 1741 in der bayrischen Oberpfalz, gest. 1816 zu Paris, welcher, ehe er seinen Namen italienisirte, Schwartzendorff hieß. Seine persönliche Beziehung zur Schule der Meister der französischen komischen Oper hat er durch die ihm in Paris übertragene artistische Leitung des Théâtre de Monsieur, unter welchem Namen das frühere Theater Feydeau die italienische Buffo- mit der komischen französischen Oper verband, begründet, sowie in noch näherer Weise durch neun von ihm daselbst aufgeführte Opern der dort gepflegten Gattung, unter welchen wir den 1771 mit fabelhaftem Erfolg gegebenen „Amoureux de quinze ans“, „Le fermier cru sourd“ (1772), „Le rendez-vous nocturne“ (1773), „Henri IV ou la bataille d'Ivry“ (1774) und „Le droit du seigneur“ (1783) hervorheben. Diese Opern zeichneten sich durch eine so frische und ganz auf den graziösen Stil und Esprit der französischen komischen Oper eingehende Erfindungskraft aus, daß sie sich weit länger, als eine Reihe gleichartiger Opern geborener Franzosen, auf dem Repertoir erhielten. Martini war auch Componist französischer Romanzen, deren reizvolle Melodik und süße Melancholie der modernen französischen Romanze jenen besonderen Typus aufprägte, der ihr bis heute eigenthümlich geblieben ist. — An Martini reihen wir den einer alten Edelmannsfamilie angehörigen Nicolas Dalayrac (oder d'Alayrac), geb. 1753 im Languedoc, gest. 1809 zu Paris. Seine frühesten, ohne seinen Namen aufgeführten Operetten fanden einen so warmen Beifall, daß er bald aus seiner Anonymität heraustreten mußte. Seitdem bereicherte er die Bühne der französischen opéra comique durch etwa 60 größere und kleinere Werke, unter denen wir hier nur die, auch in Deutschland gern gehörten Singspiele „Les deux Savoyards“, „Raoul de Crequi“, „Nina“, „Les sauvages“ und seinen von Fétis gepriesenen „Camille“ hervorheben. Die schön gestochenen Partituren dieser Opern finden sich noch häufig in Paris vor, und manche seiner lieblichen und herzlichen Melodien leben daselbst noch in Liederbüchern, im Volksmund oder als Einlagen von Vaudevilles fort. — Auch der an der komischen Oper der Hauptstadt beliebte Tenorsänger Pierre Gaveaux (1761 bis 1825) schrieb eine Anzahl allerliebster Operetten, darunter namentlich „La famille indigente“ und „Le petit matelot“, sowie die auch von Paer behandelte Oper „Léonore ou l'amour conjugal“, die, wenn sie sich auch nicht über den Durchschnitt ihrer Zeit erhob, doch in Folge der späteren Benutzung ihres Stoffes durch Beethoven ein musikgeschichtliches Interesse gewann*). — Als des letzten Componisten der ersten Periode der hier behandelten Opernschule gedenken wir des Meisters Louis Emanuel Jadin,

*) Die vielleicht vollständigste Sammlung gestochener Opernpartituren von Gaveaux befand sich in der hinterlassenen musikalischen Bibliothek Meyerbeer's.

geb. 1768 zu Versailles, gest. 1853 in Paris, der, anfänglich Musikpage Ludwigs XVI., während der Revolution Mitglied eines Musikchores der Nationalgarde und unter der Restauration Gouverneur der königlichen Musikpagen, gegen 40 Opern und Operetten schrieb. Zu den beliebtesten darunter zählten seine, durch eine gefällige Musik sich auszeichnenden Opern „La supercherie par amour“, „L'avare puni“, „Les bons voisins“ und „Les deux lettres“. Während der Revolution wurden seine für Pariser Theater componirten Chöre: „Ennemis des tyrans“ und „Citoyens levez-vous“ gern gehört und mitgesungen. —

Blicken wir noch einmal auf die erste Entwickelungsphase der komischen französischen Oper im Ganzen zurück, so drängt sich unserer Wahrnehmung als charakteristisches Kennzeichen derselben, außer ihrer schon von uns erwähnten fein zugespitzten musikalischen Declamation, eine sehr entwickelte, wenn auch auf meist einfachen Tacteseintheilungen basirte, gerade aber hierdurch das Volk anmuthende rhythmische Gliederung ihrer Chansons und Chöre auf, sowie — als die eigentliche Seele dieser Musikgattung — eine ebenso anmuthige, als durch ihre Innigkeit rührende Melodiebildung, die mitunter selbst den Herzenston älterer volksthümlicher Romanzen und Rundgesänge zu treffen weiß. Die Meister dieser Periode erscheinen darum, bei aller musikalischen Anspruchslosigkeit, durchaus original und, da sie sich von nirgendsher beeinflußt zeigen, zugleich als echte Repräsentanten des französischen Nationalgeistes im heiteren dramatischen Genre. — Hiergegen stellt sich die zweite Periode der komischen Oper Frankreichs, in die wir nunmehr eintreten, als ein Zeitabschnitt dar, in welchem sich eine, auf deren Tonsetzer (wenn auch unbeschadet ihrer Eigenthümlichkeit) beginnende Einwirkung dramatischer Tonsetzer des Auslandes, so namentlich Gluck's auf Grétry und Méhul, Mozart's auf Isouard und Boieldieu und Cherubini's auf alle vorgenannten französischen Meister, außer Grétry, bemerklich zu machen beginnt. Auch tritt darin eine elegische und romantische Stimmung, denen wir in der ersten Periode verhältnißmäßig nur selten begegneten, häufiger und stärker hervor, so daß unsere Generalbezeichnung der in Rede stehenden Oper, als einer komisch-romantischen, ihre Rechtfertigung in diesem Zeitabschnitt in einem noch höheren Grade findet, als in dem vorausgegangenen. Mozart ist es vor Allen, auf dessen Einwirkung der romantische Anhauch, den Isouard's Opern „Cendrillon“ und „Joconde“, sowie Boieldieu's „Johann von Paris“ und „Weiße Dame“ mehr oder weniger tragen, mit zurückzuführen ist. Auf die „Weiße Dame“ (die bekanntlich vier Jahre später als „Der Freischütz“ das Licht der Lampen erblickte) ist selbst C. M. v. Weber nicht ohne Einfluß geblieben. Die beiden Begründer der romantischen Oper Deutschlands, wie der romantischen Oper überhaupt, als welche zunächst Mozart mit seinem „Don Juan“ und Weber mit dem „Freischütz“ dastehen, sind es also, die, während der zweiten Entwickelungsphase der komischen Oper Frankreichs, auf diese bereits einzuwirken beginnen (ein Verhältniß, das sich während der dritten Periode dieser Oper, wie wir sehen werden, noch verstärkt) und die somit zugleich dem Geiste der Romantiker unter Deutschlands Poeten, sowie der späteren Uebertragung dieses Geistes auf Frankreichs romantische Dichterschule schon die Wege ebnen.

Die zweite Periode der komisch-romantischen Oper der Franzosen umfaßt für uns die Zeit von Grétry und Méhul bis auf Isouard und Boieldieu.

Zunächst haben wir in diesem Abschnitte des, früher bereits, unter den Opern aus der Pariser Revolutionszeit, erwähnten „Wasserträgers“ Cherubini's abermals zu gedenken. Derselbe enthält, ebenso wie seine für Paris und Wien geschriebenen Opern „Lodoiska“ (1791) und „Faniska“ (1806), Züge, die die tiefste Nachwirkung auf Méhul, Berton (fils), Isouard und Boieldieu, sowie auf die der letzten Schaffensperiode dieser Meister angehörenden besten und reifsten Opern derselben haben sollten. Besonders sehen wir, seit dem Bekanntwerden der obengenannten Cherubini'schen Werke, das Ensemble der komisch-romantischen Oper der Franzosen sich vertiefen und sowohl in Bezug auf Entwickelung eines wirklich polyphon gegliederten Stils und einer damit zusammenhängenden schärferen musikalischen Charakteristik der Einzelpersonen, als der dramatischen Conflicte, in die dieselben untereinander gerathen, bedeutsame Fortschritte machen. Auch auf eine coloristisch reichere Gestaltung der Instrumentirung der französischen komischen Oper, sowie auf eine weiterschreitende Emancipation des Orchesters von den Singstimmen wirkte Cherubini mächtig mit ein. Dagegen hängt er selber wieder mit dem national-französischen Geiste, der in den Opern dieser Gattung weht, durch Stücke, wie die den „Wasserträger“ eröffnende Romanze in G moll und das derselben folgende Lied in Es dur eng zusammen, in denen, neben entzückender Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks, echt französische Anmuth und Grazie, sowie Anklänge an das, im Ton des Chansons und der Romanze gehaltene französische Volkslied walten. Auch die melodramatischen Episoden des „Wasserträgers“ knüpfen an verwandtes Element in der französischen Oper an. Diese Andeutungen müssen uns hier genügen, da wir das, was wir noch über die Werke Cherubini's, sowie namentlich auch über seinen „Wasserträger“ zu sagen haben, der, wie wir auch schon in diesem Capitel andeuteten, eigentlich zu den wenigen dramatischen Tondichtungen zählt, die sich über alle Schulen und Zeiten erheben, dem nächsten Capitel vorbehalten müssen. Es sei

Fig. 279. A. E. M. Grétry.

hier nur noch gesagt, daß „Lodoiska" und „Faniska", wenn auch noch nicht wirkliche romantische Opern, wie „Don Juan" und „Freischütz", so doch bereits, durch einen auch ihnen eigenthümlichen leisen Hauch von Romantik, auf die Meister der zweiten Periode der komisch-romantischen Oper Frankreichs einzuwirken begannen. Unter den Letzteren steht in dieser Beziehung André Erneste Modeste Grétry, geb. 1741 zu Lüttich, gest. 1813 in Montmorency bei Paris, am unabhängigsten von Cherubini da, was sich nicht nur aus seinem höheren Alter, sondern auch daraus erklärt, daß die romantischen Züge, denen wir namentlich in Grétry's reifsten Opern bereits begegnen, bei ihm selbstständiger, als bei allen seinen Landsleuten der zweiten Periode der hier behandelten Schule, in den Anlagen wurzeln, welche auch den Franzosen, nach der romantischen Seite hin, angeboren sind. Daß im Uebrigen mit Grétry ein neuer Abschnitt der Entwickelung der französischen komischen Oper anhebt, geht zunächst daraus hervor, daß er das, was seine Vorgänger lediglich noch instinctiv gefühlt und gethan, bereits zu Lehrsätzen für die nationale Schule, der er angehörte, zusammenfaßte. So sagt er in seinen Memoiren, offenbar schon von den durch Gluck proclamirten Grundsätzen beeinflußt, denen er jedoch durch ihre Anwendung auf die komische Oper eine neue Bedeutung verlieh, „daß das wahre Element des musikalischen Ausdrucks schon in den Accenten der Sprache liege, die der Tonsetzer eigentlich nur zu fixiren habe." Aus diesem Grunde blieb er auch von früh auf einer der fleißigsten Zuhörer des Théâtre français. Einen weiteren Fortschritt verdankt ihm die komische Oper Frankreichs insofern, als er die Kreise ihrer Ausdrucks- und Stimmungsgebiete weit über die bloße Komik hinaus erweiterte. Denn durch Grétry erst bildete sich jene Mischung von rührenden und dramatisch spannenden mit komischen Scenen, welche sich seine Vorgänger höchstens als Ausnahme gestatteten, zu einem der Stilgesetze der komischen französischen Oper aus und verlieh derselben dadurch die nähere Beziehung zum wirklichen Leben, sowie den Reiz und die Mannigfaltigkeit, durch welche sie sich so vortheilhaft von der conventionelleren musikalischen Manier der älteren opera buffa der Italiener und deren, in den meisten Fällen stehend gewordenen Figuren unterschied. Seinen Beruf zur komischen Oper erkannte Grétry zuerst in Rom, als ihn, den bisherigen Kirchencomponisten, die daselbst zufällig gemachte Bekanntschaft mit der Partitur von Monsigny's „Rose et Colas" hinriß und mit dem brennenden Verlangen erfüllte, etwas Aehnliches hervorzubringen. Voltaire, den er am Genfer See aufsuchte, verwies ihn auf Paris. Nach mehreren vergeblichen oder nur halbgelungenen Versuchen, errang er hier zuerst mit seiner 1769 aufgeführten Oper „Lucile", zu deren beliebtesten Nummern das bald weltbekannt werdende Quartett gehörte: „Où peut-on être mieux, qu'au sein de sa famille", einen wahrhaft glänzenden Erfolg. Keine geringere Beliebtheit bei den Gebildeten und der Menge erwarb sich noch in demselben Jahre seine reizende Oper „Le tableau parlant". Nunmehr sicher geworden, entwickelte er eine seltene Fruchtbarkeit auf dem erwählten Gebiete, er componirte in den folgenden 30 Jahren nicht weniger als ein halbes Hundert Opern. Wir nennen darunter als die vorzüglichsten: „Les deux avares", „Zémire et Azor" (1771), „L'ami de la maison", „La fausse magie", „L'embarras des richesses", „La caravane de Caïre" (während Grétry's Lebzeiten allein 506 mal aufgeführt), „Richard Coeur-de-Lion" (1784), „Raoul Barbe-Bleue" (1789) und „Le barbier du village". Neben den genannten frischen,

reizvollen oder durch hohes dramatisches Leben fesselnden Werken, die sämmtlich der komischen Oper im Sinne der ihr gerade durch Grétry gewordenen Erweiterung zu einer ebensowohl heiteren als romantischen Oper angehören, erscheinen seine, ihrem pathetischen Stoffe und Stile nach in Wahrheit zur grand opéra zählenden Opern „Céphale et Procris", „Andromaque" und „Aspasie" als conventionelle Machwerke, die darum selbst in der Zeit, da seine komisch-romantischen Opern ebensowohl auf deutschen als auf französischen Bühnen Triumphe feierten, sich nicht über Paris zu verbreiten und auch dort keinen Anklang zu finden vermochten. Dasselbe gilt von seinen zwischen 1790 und 94 während der französischen Revolution geschriebenen Tendenzopern „Pierre le Grand", „Guillaume Tell", „Les deux couvents", „Denys le tyran" und „La fête de la raison"*). Als die Werke dagegen, die Grétry in Wahrheit überlebt haben und daher auch noch in der Gegenwart das große Talent ihres Schöpfers zu documentiren fortfahren, sind „Richard Coeur-de-Lion", sowie ganz besonders sein in Paris und an bevorzugten Bühnen Deutschlands noch heute auf dem Repertoir befindlicher „Barbe-Bleue" zu nennen. Wer, gleich dem Verfasser, noch das Glück gehabt hat, die Schröder-Devrient in Grétry's „Blaubart" auftreten zu sehen, weiß, zu welchen ergreifenden Wirkungen diese herrliche Oper, wenn sich die rechten Darsteller dafür finden, auch heute noch zu gelangen vermag. Schon 1785 ward eine der zum Théâtre italien führenden Straßen von Paris „Rue Grétry" getauft; der Fürstbischof seiner Vaterstadt Lüttich ernannte den Künstler 1784 zum Geheimen Rath, das Institut de France denselben, bei seiner 1796 stattgefundenen Gründung, zu seinem Mitgliede, und Napoleon, der ihn zu einem der ersten Ritter der Ehrenlegion auserwählte, bewilligte ihm 1801 eine staatliche Pension. Nach seinem Tode führte die Stadt Lüttich einen langwierigen, erst 1828 zu ihren Gunsten entschiedenen Proceß um das Recht, das Herz ihres Sohnes Grétry in den Sockel des ihm zu gründenden Denkmals aufnehmen zu dürfen, welches in Gestalt einer dem Künstler errichteten lebensgroßen Broncestatue im Sommer 1842 auf dem Lütticher Universitätsplatz unter großen Feierlichkeiten enthüllt ward**).

Indem wir uns dem nächsten bedeutenden Meister der zweiten Entwickelungsperiode der komisch-romantischen Oper Frankreichs zuwenden, haben wir nochmals auf den, schon im Capitel „Gluck" erwähnten Etienne Nicolas Méhul zurückzugehen, geb. 1763 zu Givet in den Ardennen, gest. 1817 zu Paris. Gedachten wir dort hauptsächlich seiner entzückenden, unter den Einflüssen Gluck's auf ihn

---

*) Daß Grétry's „Richard Löwenherz", sein „Blaubart" und seine „Karawane von Cairo" anfänglich ebenfalls im Theater der grand opéra gegeben wurden, macht sie ebensowenig zu wirklichen großen Opern, als „Zemire und Azor" oder „Le tableau parlant" nur darum der komischen Oper nicht mehr angehören, weil sie nicht mehr ausschließlich komisch sind. Märchenstoffe, wie „Blaubart" und „Zemire und Azor", und romantisch angehauchte Stoffe wie „Richard Löwenherz" und die „Karawane von Cairo" zählen vielmehr seit Grétry zu den die komische Oper Frankreichs mit kennzeichnenden Werken.

**) Der französische Tondichter Saint-Saëns wies 1885 darauf hin, daß der Gedanke, ein Opernhaus mit völlig gleichartigen Sitzreihen und einem, den Augen der Zuschauer verborgenen Orchester zu bauen, von Grétry bereits 16 Jahre vor Richard Wagner's Geburt, nämlich schon 1797, ausgesprochen und zur Ausführung empfohlen ward.

entstandenen und darum ein fast classisches Gepräge tragenden Oper „Joseph in Aegypten“, so haben wir es hier mit dem von romantischen und humoristischen Stimmungen angeflogenen Tondichter Méhul zu thun. Als solchem begegnen wir ihm in seiner 1797 in Scene gehenden und Henri quatre verherrlichenden Oper: „Le jeune Henri“, bei deren erster Aufführung man ihn, weil er es wagte, unter der Herrschaft der französischen Republik einen König, und noch dazu einen in Frankreich beim Volke beliebten, auf die Bühne zu bringen, auspfiff und auszischte, die beifällig aufgenommene Ouvertüre des Werkes dagegen, mit richtiger Erkenntniß der hohen romantischen Schönheiten dieses heute auch noch in Deutschland viel und gern gehörten Orchesterstücks, am Schluß der Oper noch zweimal Dacapo verlangte. Zu der Höhe seines „Henri“ erhob sich (von dem noch darüber stehenden „Joseph“ abgesehen) keine zweite Oper Méhul's, wenn auch seine komische Oper „Euphrosine“ (1790), seine Oper „Les deux aveugles de Tolède“ (1806) und sein ebenfalls 1806 gegebener „Uthal“ manches Schöne enthalten. Im „Uthal“ hatte Méhul, verführt durch die Ossian'sche Dichtung, welche ihm ein dunkleres und träumerischeres musikalisches Colorit zu verlangen schien, die Geigen fortgelassen und durch Bratschen ersetzt. Die hieraus resultirende Monotonie, die dem Erfolge des Werkes Abbruch that, soll den, bei der ersten Aufführung dieser Oper anwesenden Grétry

Fig. 280. E. N. Méhul.

zu dem Ausruf veranlaßt haben: „Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle!“ *). Méhul theilte mit Grétry das Schicksal, daß ihm kein Erfolg aus seinen „großen“ Opern erblühen sollte, da es sowohl seine „Cora“ und seine „Stratonice“, als seine Musik zu dem zur Verherrlichung Napoleon's geschriebenen Gelegenheitsstück „Le pont de Lodi“ (1797) nicht über einen succès d'estime zu bringen vermochten. Seinen „Joseph“ aber können wir ebensowenig wie Grétry's „Richard Löwenherz“ dem Repertoir der großen Oper zuzählen. Derselbe gehört vielmehr, wie wir schon früher bemerkten, zu jenen ewigen Opern, die sich über alle Gattungen und Zeitströmungen erhoben haben; ja, er hat, durch sein besonderes morgenländisch-musikalisches Colorit, durch die patriarchalischen und

*) Mit „Chanterelle“ bezeichnen die Franzosen bekanntlich die E-Saite der Geige.

pastoralen Zustände, an die er anknüpft, sowie durch die neben seinen herrlichen Ensembles stehenden süßen und eine hohe, himmlische Unschuld athmenden Lieder, eher noch einen lyrisch-elegischen als heroisch-pathetischen Grundzug. Man könnte ihn daher, falls man sich überhaupt in dieser Beziehung zu entscheiden hätte, mit mehr Recht in das Feld der lyrisch-romantischen Oper (denn auch das mit fremden Klimaten oder mit den Kindheitserinnerungen der Menschheit Verknüpfte streift an die Romantik heran), als in das Gebiet der grand opéra verweisen*). — An Méhul schließt sich, als der nächste ungewöhnlich begabte Meister der in Rede stehenden Periode, der schon unter den Revolutionscomponisten von uns angeführte Henri Montan Berton (fils), dessen komische Opern ihrer Majorität nach zwar nicht zu der Vertiefung und künstlerischen Abrundung ähnlicher Werke von Grétry, Méhul und Boieldieu gelangen, sondern vielmehr als die leichtgeherzten, wenn auch reizenden Kinder rasch vorüberrauschender glücklicher Stimmungen erscheinen, unter denen jedoch immer noch zwei Werke namhaft zu machen sind, die sich über den angedeuteten Durchschnitt erheben. Wir meinen die beiden in Wahrheit „komisch-romantischen" Opern: „Ponce de Léon" und „Aline, reine de Golconde", die sich nicht nur im Vaterlande des Tondichters, sondern auch in Deutschland reicher Erfolge erfreuten und mit deren Wiederinscenirung man selbst in der Gegenwart Glück machen dürfte. Auch die unter Mithilfe Grétry's früher schon componirte komische Oper „Montano et Stephanie" enthält lebendige und geistreiche Momente, während alles Uebrige zu der leichteren Waare unter Berton's Arbeiten zählen dürfte. — Anton Reicha, obwohl als Deutscher 1770 zu Prag geboren, ist ebenfalls den französischen Tonschulen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuzuzählen. Derselbe hatte jedoch mit seinen zwischen 1810 und 1822 in der französischen Hauptstadt aufgeführten drei komischen Opern „Cagliostro", „Natalie" und „Sappho" nur so mäßige Erfolge, daß er sich fernerhin in Paris, woselbst er 1836 starb, ganz der Instrumentalcomposition widmete, auf welchem Gebiete wir ihm weiter unten nochmals begegnen werden. — Um so größerer dramatischer Erfolge durfte sich Nicolo Isouard erfreuen, geb. 1775 auf der Insel Malta als Sohn eines im Dienste des Maltheserordens stehenden Franzosen, gest. 1818 zu Paris. Sein Vater hatte ihn noch nicht lange als Volontair in einem großen Handelshause zu Palermo untergebracht, als der junge Isouard mit einer von ihm in der Stille componirten Opernpartitur nach Florenz entwich. Doch erst Paris sollte den Schritt, den er gethan, bei seinem Vater rechtfertigen. Zwar erregte er anfänglich in Frankreichs Hauptstadt, obwohl ihn Kreutzer, Méhul und Boieldieu protegirten, mit mehreren seiner zu Gehör gebrachten Operetten nur geringe Aufmerksamkeit. Im Jahre 1802 aber schlug er daselbst mit seiner Oper „Michel Ange" (die 1805 auch in Berlin unter lebhaftem Beifall in Scene ging) in einer für seine ganze Zukunft entscheidenden Weise durch, welcher Erfolg, in Verbindung mit seinen ebenfalls allgemeines Gefallen erregenden Opern: „Les confidences", „Le médecin turc" (1803), „Léonce ou le fils adoptif" und „L'intrigue aux fenêtres" (1805), ihn rasch zum Beherrscher der opéra comique von Paris emporsteigen ließ. Seine reich entwickelte Melodik,

*) Unter Méhul's komischen Opern nennen wir noch: „L'heureux malgré lui", „Le baiser et la quittance" und „Une folie".

verbunden mit einer geistreich-capriciösen musikalischen Fantasie, unwiderstehlichen Anmuth und distinguirtem Geschmack hatte ihm eben alle Herzen erobert. Beispiellose Triumphe (und zwar nicht nur in Frankreich, sondern auf allen Bühnen Europas) feierte er 1810 mit seiner, das reizende Märchen vom Aschenbrödel behandelnden Oper „Cendrillon". Dieselbe erlebte so zahllose Wiederholungen, daß sie ihrem Schöpfer allein in Paris über 100,000 Francs baaren Gewinn brachte. Ihre Lebenskraft ist aber auch heute (wie dies dem Verfasser einige, vor wenigen Jahren in Deutschland erlebte Vorstellungen des reizenden Werkes darthaten) noch keineswegs erloschen. Demungeachtet lieferte Isouard seine, rein musikalisch genommen, bedeutendsten Arbeiten erst im Wettkampfe mit dem gefeiert aus Rußland nach Paris zurückgekehrten Boieldieu. Dies beweisen die in diesem Ringen um das Scepter der komischen Oper von Isouard geschaffenen Partituren seiner „Joconde" und seines „Colin et Jeannot", mit denen er, wenn er auch den glänzenden Nebenbuhler nicht zu verdunkeln vermochte, sich doch ehrenvoll neben ihm behauptete. Und hiermit wären wir denn bei einem der glänzendsten Sterne am Kunsthimmel der komischen Oper Frankreichs, bei François Adrien Boieldieu, geb. am 15. Dez. 1775 zu Rouen, gest. am 8. Okt. 1834 auf seinem Landsitz Jarcy in Südfrankreich, angelangt. Sein Vater, der Secretär beim Erzbischof von Rouen war, ließ das, früh ungewöhnliche musikalische Anlagen verrathende Kind unter die Chorknaben in der dortigen Kathedrale eintreten und übergab den Sohn später dem Unterricht Broche's, des Organisten der Metropolitankirche. Als sich durch des jungen Boieldieu Ungeschick ein Tintenfäßchen über die Tasten der Orgel ergossen, mußte man den Knaben aus Paris wiederholen, wohin er aus Furcht vor seinem strengen Lehrer entlaufen war. Eine mit siebenzehn Jahren geschriebene und in seiner Vaterstadt Rouen mit Glück aufgenommene kleine Oper „La fille coupable", deren Text sein Vater verfaßt, gab Boieldieu den Muth, im Jahre 1795 die französische Hauptstadt aufzusuchen, um dort, wo damals, trotz der Greuel der Schreckenstage der Revolution, die komische Oper blühte, sein Glück zu versuchen*). Allein anfänglich schlossen sich alle Thüren, die auf die Bühne führen konnten, vor dem armen Jüngling zu, ja,

Fig. 281. F. A. Boieldieu.

*) Morgens ward in Paris guillotinirt, Abends waren die Theater überfüllt. — In der Pariser Opéra comique gingen von 1792 bis 1794 nicht weniger als 37 neue komische Opern in Scene.

es kam soweit mit ihm, daß er eine Zeit lang als Clavierstimmer sein Leben fristen mußte. Bald jedoch fing seine Einführung in den Salon des berühmten französischen Flügelerbauers Erard an, ihm Verbindungen mit Musikern zu verschaffen. Er traf dort mit Cherubini, Méhul und Rode zusammen und ward bald auch durch eine Anzahl von ihm componirter und rasch beliebt werdender Romanzen, deren jede ihm zwar nur mit zwölf Francs honorirt ward, während sich sein Verleger daran bereicherte, in weiteren musikalischen Kreisen bekannt. Um diese Zeit bot ihm der beliebte Dichter Fiévée einen, nach einem seiner zierlichen Romane von ihm bearbeiteten Operntext an, und mit „La dot de Suzette“ (aufgeführt in der opéra comique 1795) sollte es unserem jungen Tondichter gelingen, endlich auch beim Theater das Eis zu brechen. Einen noch glänzenderen Erfolg errang er in demselben Jahre mit der reizenden und frischen Musik zu der einactigen komischen Oper „La famille suisse“, bis er, mit der 1798 aufgeführten Oper „Zoraïme et Zulnare“ seine musikalische Begabung für die Pariser über alle Zweifel erhob. Und zwar mit Recht; denn gerade in diesem Werke treten zum ersten Mal unseres Meisters besondere Vorzüge, wie dies auch Fétis schon bemerkt: eine aus Herzensergriffenheit hervorgehende Erfindung, eine distinguirte Instrumentirung und eine fein bemessene Behandlung und Abrundung der musikalischen Form, sowie die, durch die Grazie, Anmuth und Frische seiner Melodik bestechende Liebenswürdigkeit seiner musikalischen Individualität völlig zu Tage. Hier schon kündigt sich's an, daß Boieldieu in seiner Person die ganze und zugleich größte Gemüthstiefe, welcher die komisch-romantische Oper der Franzosen während ihrer ersten und zweiten Entwickelungsperiode überhaupt fähig war, zum künstlerischen Ausdruck bringen sollte. Er vergaß aber darüber nicht, das Grundprincip aller Tonsetzer und Librettisten der komischen französischen Oper festzuhalten, welches sich dahin präcisiren läßt, daß es ihnen durchschnittlich ebensosehr darauf ankommt, geistreich zu unterhalten und dramatisch zu spannen, als in zarter Weise zu rühren. Auf solche Art trug auch Boieldieu mit dazu bei, dem Singspiel und der opéra comique Frankreichs jenen Vorzug zu erhalten, den beide vor dem, nicht selten an undramatischen oder schwerfällig behandelten Stoffen krankenden deutschen Singspiel und der deutschen komischen Oper besitzen und welchem diese ihre häufigen scenischen Mißerfolge, jene dagegen ihre häufigen Erfolge auf der Bühne verdanken. Aeußerst selten nur fiel unser Meister, bei einer solchen Anlehnung an den Geschmack seiner Nation, in den Fehler derjenigen seiner Landsleute, die kühle Berechnung und eine, aus zu starken Contrasten und zu weitgehenden kleinlichen Capricen hervorgehende musikalische Manier (welche letztere man auch als ein Witzeln in der Tonkunst bezeichnen könnte) mehr walten lassen, als Fantasie und Gefühl. — An Boieldieu's „Zoraïme und Zulnare“ schloß sich 1800 sein, eine höchst charakteristische Musik enthaltender Einacter: „Der Kalif von Bagdad“ an, der gelegentlich auch heute noch auf den besseren Bühnen Frankreichs und Deutschlands gegeben wird. Des jungen Tondichters im Jahre 1802 übereilt geschlossener Ehebund mit der coquetten Tänzerin Clotilde Mafleuroy versetzte ihn bald in eine solche Verzweiflung, daß er einen 1803 an ihn ergangenen Ruf nach Petersburg als eine willkommene Erlösung aus dem unhaltbaren Verhältniß ansah und demselben sofort Folge leistete. Kurz vorher hatte er noch in Paris seine, einen abermaligen Fortschritt bekundende dreiactige Oper

„Ma tante Aurore“ aufgeführt. Rußlands Kaiser, Alexander I., ernannte den Ankömmling zu seinem Hofkapellmeister und bestimmte, daß derselbe ihm jährlich drei Opern, deren Stoffwahl sich der Czar selber vorbehielt, liefere. Unter den auf diese Weise entstandenen, nicht ganz ein Dutzend betragenden, Werken sind nur die beiden kleinen Liederspiele „Rien de trop“ und „La jeune femme colère“ über Petersburg hinausgedrungen. Erst nach seiner Anfangs des Jahres 1811 erfolgten Rückkehr nach Paris erhob sich unseres Tondichters Genius wieder zu höherem Flug. Einen solchen läßt uns seine 1812 gegebene köstliche komisch-romantische Oper „Johann von Paris“ gewahren, die sich, neben seiner „Weißen Dame“ und seinem „Calife de Bagdad“, bis in die Gegenwart auf allen, wirklichen Kunstinteressen Rechnung tragenden Bühnen lebendig erhielt. Sie zeigt die theilweise Umwandlung, welche ein siebenjähriger Aufenthalt in der Fremde, sowie namentlich die in Deutschland und Rußland gemachte nähere Bekanntschaft mit den Opern Mozart's, in Boieldieu hervorgerufen. Ihnen verdankt „Jean de Paris“ nicht allein den fließenderen Fortgang, sondern auch die begonnene Vertiefung, den größeren Zuschnitt und die kunstvollere Durcharbeitung der meisten seiner Nummern, und zwar unbeschadet seiner nationalen Besonderheit, die sich in seiner geistreich bewegten Rhythmik, seiner graziösen Instrumentirung und in einer, mit einer fast liebenswürdigen Coquetterie gepaarten Anmuth spiegelt. Auch unsere Concertsänger verdanken dieser Oper noch einen Theil ihrer heutigen Erfolge, wie dies die häufigen Reproductionen der Arie der Prinzessin von Navarra: „Ah, quel plaisir d'être en voyage“ und derjenigen des Seneschall, deren geistreich-galante und humoristisch-kecke Stimmung ihres Gleichen sucht, beweisen. „Johann von Paris“ trennt, wenn wir uns an die bedeutenderen Opern Boieldieu's halten, chronologisch nur „Le chaperon rouge“ (unser, zu einer reizenden Zauberoper umgegossenes deutsches Märchen vom „Rothkäppchen“, mit welchem der Meister 1818 einen geradezu unerhörten Erfolg in Paris errang) von seiner 1825 zum ersten Mal in Frankreichs Hauptstadt gegebenen „Weißen Dame“, der Krone aller seiner Werke. Diese, auf ihrem besonderen Felde unübertroffen gebliebene dramatische Tondichtung, die, nachdem sie mehr als ein halbes Jahrhundert allen Opernbühnen der Welt zum Schmuck und zur Zierde gereicht, auch nicht einen ihrer unvergänglichen Reize eingebüßt hat, zeigt eine, durch wahrhaft Mozart'schen Fluß und Wohllaut bezaubernde Melodie, eine von Geist und Originalität Zeugniß ablegende Modulation und harmonische Behandlung, ein dramatisch reich belebtes und interessant begleitetes Recitativ, sowie eine im blühendsten Colorit erstrahlende und dabei doch nie die Stimmen deckende Orchestration: Vorzüge, denen wir in solch gleichgewichtig und schön vermittelter Verbindung bei keinem zweiten französischen Componisten begegnen. Hiermit ist jedoch nur der rein musikalischen Seite der „Weißen Dame“ gedacht worden; die Bedeutung, die ihr kunst- und culturgeschichtlich im Entwickelungsgange der dramatischen Tonkunst, sowie speciell in der Geschichte der französischen Oper zukommt, ward damit nicht einmal berührt. Wir fassen dieselbe dahin zusammen, daß wir sagen: Boieldieu habe, nachdem sich seine tiefromantisch angelegte Natur schon in seiner als Jüngling geschriebenen und ganz Paris bezaubernden Romanze vom „Minstrel“ geäußert, hierauf noch betonter in seinem „Jean de Paris“ hervorgetreten sei, in welchem namentlich die Romanze des Troubadour das allgemeine Entzücken erregte, mit seiner „Weißen Dame“ das Verhältniß

eines durchschnittlichen Gleichgewichtes von Komik und Romantik, welches bei seinen Vorgängern in der komischen Oper noch waltete, zu Gunsten der Romantik verschoben. Wenn wir daher auch nicht, mit dem uns im Uebrigen bezüglich Boieldieu's aus der Seele redenden W. H. Riehl, die „Weiße Dame“ schon als „eine vollendete romantische Oper“ hinstellen möchten (dazu durchgeisten uns ein feiner köstlicher Humor und eine selbst ganz reine unverfälschte Komik noch eine zu große Anzahl von musikalischen Nummern und Scenen, während wir solcher beispielsweise im „Freischütz“ nur zwei und in der „Euryanthe“ oder im „Lohengrin“ überhaupt nicht mehr finden), so geben wir doch zu, daß Boieldieu mit dieser Oper bereits die Grenzen berührt, die die komisch-romantische von der nur romantischen Oper scheiden und daß eine solche Berührung die Folgen haben mußte, die wir in der dritten Entwickelungsperiode der komisch-romantischen Oper weiter unten erörtern werden. Die „Weiße Dame“ ist zugleich für Frankreich das erste glänzende Beispiel einer, durch einen seiner begabtesten Tondichter vollzogenen Verschmelzung der Anklänge an das Tonleben eines fremden Volksthums mit dem musikalischen Kunststile der eigenen Nation. In mancher anderen Beziehung endlich könnte man den Schöpfer der „Weißen Dame“ (auf welchen der Componist des „Freischütz“ überhaupt sichtlich eingewirkt) als den Weber Frankreichs bezeichnen. Denn wenn der französische Meister auch noch nicht, wie der deutsche, sein Vaterland mit der ersten durchaus nur romantischen Oper beschenkte, so weiß er doch, gleich ihm, die vollendete Kunstmusik in eine wieder ganz nahe und innige Beziehung zur naiveren Volksmusik, d. h. zu dem, nichts mehr mit dem Chanson oder Couplet unserer Großstädte zu thun habenden eigentlichen Volksliede zu setzen, und dasselbe, wie Jener, überdies noch durch einen volksthümlich-romantischen Anhauch zu würzen. Dies beweist allein schon die geist- und poesievolle Ouvertüre, die nicht nur völlig den Aufbau der Ouvertüren Carl Maria v. Weber's zeigt — d. h., ohne zu einem französischen Potpourri herabzusinken, bedeutungsvolle Reminiscenzen aus der Oper zu einem formal und stilistisch abgerundeten Stimmungsbilde verbindet — sondern hierbei auch die volksthümlichsten Themen und Motive der Oper reproducirt, die sie zu einem üppigen Kranze coloristisch reizvoller oder melodisch thaufrischer Blüthen verknüpft. Die Introduction der Ouvertüre beginnt gleich mit dem charakteristischen Eingangsmotiv des ersten Finales der Oper, dem sich das originelle Thema der Ballade mit Chor aus demselben Act anschließt, während ihr Allegro mit dem Trinklied der Oper: „Mit Lust füll' ich den Becher“ einsetzt und dessen Mittelsatz dem Trio mit Chor: „Ich kann es nicht verstehn“ entnommen ist. Chöre, wie der Eingangschor: „Erklinget, ihr Hörner“ wären ohne Boieldieu's Bekanntschaft mit Weber's Jägerchören nicht denkbar; dagegen sind wiederum Stücke wie Georg's Arie: „Ach, welche Lust, Soldat zu sein“ oder wie die Cavatine: „Komm, o holde Dame“ urfranzösisch zu nennen. — Ensembles von dem Umfang, der Durchbildung und dem dramatischen Leben, wie sie die „Weiße Dame“ enthält, hat die komisch-romantische Oper der Franzosen vor Boieldieu überhaupt nicht gekannt. Wir können von unseres Tondichters Meisterwerk nicht scheiden, ohne noch zu erwähnen, daß dasselbe in dem ebenso feingeschulten und geschmackvollen, als durch seinen herrlichen Tenor und chevaleresken Vortrag bezaubernden Hippolyte Roger (1815—1879) einen Vertreter des George fand, dessen Leistung in dieser Rolle nicht nur als eine unübertreffliche, sondern zugleich als die

Aufstellung eines classischen Typus solcher und ähnlicher, der komisch-romantischen Oper Frankreichs angehörender Partien gelten durfte. — Beziehentlich der weiteren Lebensschicksale Boieldieu's sei noch bemerkt, daß er sich 1826 zum zweiten Mal vermählte, und zwar mit Jeanne Philis, einer in Petersburg gewonnenen jugendlichen Freundin. Reizend schreibt er ihr nach Rußland, über die 1812 in Paris stattgefundene erste Aufführung seines „Rien de trop“: „Als ich zum Theater ging, blickte ich nach der Wetterfahne des Feydeau hinauf, von welcher Seite der Wind käme. Er kam aus Norden, das hat mir Hoffnung gegeben. Ich sagte mir: ‚dieser Wind bringt mir die Gedanken meiner besten Freundin, die ich so gern glücklich gesehen hätte an diesem Abend.‘ Und Du wärst es gewesen, ich weiß es. Du kannst Dir denken, daß ich hervorgerufen ward, geführt von Chenard, Gavaudan und Martin. Cherubini, den mein Bruder die ganze Zeit über im Balkon beobachtet, und der nicht aufgehört hatte zu applaudiren, kam, angesichts der ganzen Welt, mir zu sagen, daß diese Musik ihn bezaubere ... Wärst Du hier, ich würde vor Glück sterben!“ — Nicht weniger bescheiden und liebenswürdig sind seine Aeußerungen nach den beispiellosen Triumphen, die er mit seiner „Weißen Dame“ beim Pariser Publikum gefeiert. Er schreibt: „Mein Erfolg scheint ein nationaler zu sein, der, wie alle Welt mir sagt, in der Geschichte der Musik Epoche machen werde. Thatsächlich ist, daß die ausländische Musik sich Aller bemächtigt hatte und das Publikum überredet worden war, man könne nur noch im Gefolge Rossini's einherziehen. Die Aufgabe war nicht leicht, es von diesem Vorurtheil zurückzubringen. Ich habe den Ruhm, es besiegt zu haben, und die französischen Künstler, Maler, Schriftsteller und Musiker bringen mir fortwährend ihren Dank dafür dar. Aber ich fürchte, daß ihr Eifer, falsch oder mit Leidenschaft geäußert, die Harmonie stören wird. Die Rossinisten scheinen wüthend; sie warten nur auf den Moment, für ihren Abgott Partei zu ergreifen. Das Drolligste bei alledem ist, daß, während man sich für uns streitet, wir Beide, Rossini und ich, uns ganz vortrefflich miteinander stehen.“

Fig. 282. Roger.

Nach der romantischsten aller komisch-romantischen Opern Frankreichs: nach

Boieldieu's „Weißer Dame", war, bei weiteren Steigerungen des romantischen Elements innerhalb der Schule, um welche es sich hier für uns handelt, nur noch eine völlige Loslösung der romantischen Oper von der komisch-romantischen denkbar — eine Loslösung, die zugleich einen Bruch der musikalischen Romantik, als solcher, mit der, von nun an höchstens noch unter der Maske der Ironie oder des Humors zugelassenen Komik und somit ein Auseinandergehen oder eine Spaltung der, bis dahin beide Kunstelemente verschmelzenden komisch-romantischen Oper in zwei besondere Richtungen und Arten hervorrufen mußte. Es ist jedoch hier wieder darauf zurückzukommen, daß auch die immer stärker aus Deutschland herüberwirkenden Einflüsse der dort in Poesie und Musik aufgetretenen Romantiker (besonders eines Weber, Schubert, Spohr, Marschner, Meyerbeer, Tieck, Hoffmann, Fouqué und Heine, sowie bedingungsweise auch eines Goethe, Schiller, Mozart und Beethoven, d. h. insoweit gewisse Werke von ihnen romantisch sind), jene durch Boieldieu's „Weiße Dame" geweckte Neigung zum Durchbruch der heiteren Oper Frankreichs in eine rein romantische Strömung verstärkte und in Wahrheit erst ermöglichte. Wir haben es daher in der, nach Boieldieu beginnenden dritten Entwickelungsperiode der der grand opéra gegenüberstehenden opéra comique, deren Einzelwerke darum auch von nun an bald als komische, bald als lyrische, bald als romantische bezeichnet werden, deren verschiedene Zweige jedoch, wie wir gesehen haben, ein und demselben Stamme entwuchsen, mit zwei besonderen Gattungen der heiter-ernsten Oper Frankreichs zu thun: mit der komisch-romantischen nämlich und mit der nur romantischen *).

Die dritte Periode der romantisch-komischen Oper beginnt für den Verfasser mit Auber und Hérold, durch die zugleich, wie ihm scheinen will, die von nun an getrennt nebeneinander hergehenden Richtungen der Schule, mit der wir es zu thun haben, höchst deutlich gekennzeichnet werden; diese Periode endet seiner Meinung nach erst in der Gegenwart oder vielmehr, lebt auch in dieser noch entschieden weiter, wie dies Tonsetzer gleich Thomas, Delibes und Bizet beweisen.

Schon als die eigentlichen Geisteserben Boieldieu's stehen zunächst Auber und Hérold da; während aber Auber sich, im Anschlusse an Boieldieu, wieder mehr auf das komisch-romantische Genre zurückzieht, wie es „Le Calife de Bagdad" und „Jean de Paris" vertraten, knüpft Hérold entschiedener bei der schon stark entwickelten romantischen Stimmung der „Weißen Dame" an, um durch eine weitere Steigerung derselben den Rahmen der komisch-romantischen Oper zu sprengen und die Romantik, für sein Theil, als ausschließliche Herrscherin auf der französischen Singbühne zu proclamiren. Louis Joseph Ferdinand Hérold, geb. 1791 zu Paris, gest. 1833 auf Maison des Ternes, seiner Villa, genoß den Unterricht Adam's, Catel's

*) Das von uns Gesagte bewahrheiten auch die von nun an neu entstehenden Namen verschiedener Pariser Theater; denn die opéra lyrique umfaßt das Repertoir der nunmehr ganz romantisch gewordenen, die opéra comique dagegen das Repertoir der bisherigen und auch bei heutigen Componisten noch ein Gleichgewichtsverhältniß zeigenden komisch-romantischen Oper der Franzosen. Dem ist noch hinzuzufügen, daß auch viele der für die Pariser opéra italien geschriebenen Opern, insofern sie Franzosen zu Verfassern hatten, in das neue, von den Franzosen betretene Gebiet ihrer romantischen Oper einzubeziehen sind; so beispielsweise Halévy's „Tempesta".

und Méhul's und errang seinen ersten Pariser Erfolg durch die 1816 in Gemeinschaft mit Boieldieu geschriebene Gelegenheitsoper „Charles de France“ *). Seine frühesten beifällig aufgenommenen komischen Opern waren „Les rosières“ und „La clochette“, denen, von unbedeutenden, für die grand opéra geschriebenen Gelegenheitsstücken und Balletten abgesehen, zwischen dem 1818 gegebenen „Le premier venu“ und seiner 1826 aufgeführten reizenden „Marie“, noch sieben andere komische Opern folgten. Das für seine Stellung in der Tonwelt entscheidende dramatische Werk schuf er jedoch erst 1831 mit „Zampa oder die Marmorbraut“. Wenn wir nun Hérold dies tragisch endende Werk noch als eine opéra comique bezeichnen sehen, so ist dies einfach nur eine Folge der in Paris zur Herrschaft gelangten Tradition, auch Opern, in denen das Komische nur noch eine untergeordnete Stellung behauptet oder sich auf ein Minimum reducirt, ihrer ursprünglichen Herkunft aus der opéra comique halber, immer noch mit deren Namen zu bezeichnen. So allein erklärt sich's, daß Cherubini noch seinen „Wasserträger“, Herold noch seinen „Zampa“ eine komische Oper nennt und daß auf einem, dereinst von der opéra comique ausschließlich behaupteten Felde mit der Zeit Werke wie Cherubini's „Lodoiska“, „Faniska“ und „Ali Baba“, Grétry's „Blaubart“ und „Richard Löwenherz“, Hérold's „Le pré aux clercs“, Auber's „Feensee“, Halévy's, nach Shakespeare's „Sturm“ componirte „Tempesta“, Ambroise Thomas' „Mignon“ und Gounod's und Bizet's ebenfalls einen

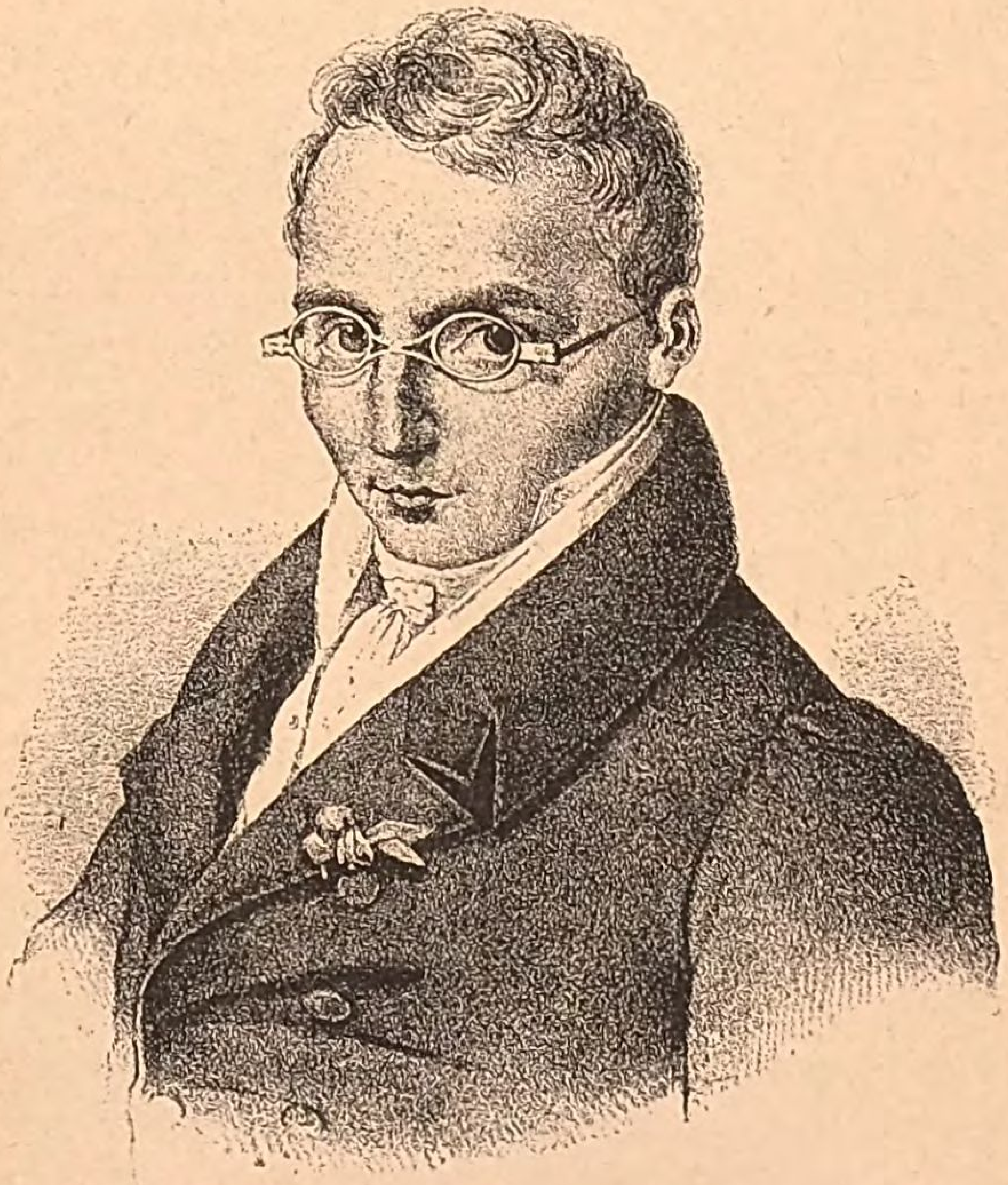


Fig. 283. Hérold.

*) Es ist culturgeschichtlich interessant, in welcher häufigen und verbreiteten Weise im 18. Jahrhundert ebensowohl in Frankreich als in Italien die, die künstlerische Einheit eines Werkes verletzende und dasselbe zu einer Fabrikarbeit stempelnde Sitte Platz gegriffen hatte, daß mehrere Tonsetzer ein und dieselbe Oper gemeinschaftlich componirten. In Italien durften wir dergleichen einfach als einen der Auswüchse des Rococo- und Zopfzeitalters ansehen, während uns dergleichen um dieselbe Zeit in Frankreich, d. h. während der Epoche, da die französische komische und ihre große Oper zu einer Blüthe gelangten, die absolut nichts mehr mit musikalischem Zopf zu thun hatte, geradezu befremden muß; umsomehr als wir, von den dii minorum gentium ganz abgesehen, selbst so große und geniale Talente wie Cherubini,

tragischen Ausgang nehmende Opern „Margarethe“ und „Carmen“ möglich werden konnten. Auch diese Werke wagte man, eben ihrer, wenn auch weit in der Zeiten Hintergrunde zurückgehenden Abstammung halber, nicht mit einem neuen oder ihre besondere Gattung kennzeichnenden Namen zu versehen, sondern versuchte dieselben durch nichtssagende Umschreibungen näher zu charakterisiren, indem man sie bald als opéra lyrique, bald als opéra italien bezeichnete; unter welchen generalisirenden Ausdrücken man sich zwar alles Mögliche, nicht aber das hier allein Zutreffende zu denken vermochte. Einzelne dieser Werke zählte man selbst der grand opéra zu, zu der sie höchstens ihrem scenischen Aufwande, nicht aber der in ihnen waltenden Stimmung und Stoffwelt nach eine Beziehung verriethen. Einer solchen Begriffsverwirrung gegenüber fühlen wir uns umsomehr dazu aufgefordert, die oben ihrer Richtung nach gekennzeichneten Werke bei ihrem rechten Namen zu nennen. Wohin wir Opern vom Schlage des „Wasserträger“ und des „Joseph in Aegypten“ stellen, deuteten wir schon früher an; nicht weniger wird man sich erinnern, daß wir Grétry's „Blaubart“ und Boieldieu's „Weiße Dame“ als Opern bezeichneten, die schon zur Hälfte romantische seien. Gounod's „Margarethe“ und „Romeo und Julia“, Halévy's „Tempesta“, Thomas' „Mignon“ und zum Theil selbst Bizet's „Carmen“ vertreten die französische Romantik als solche, d. h. ausschließlich, und Herold's „Zampa“ ist die erste der ganz ausgesprochen hierhin gehörigen Opern. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß in ein und demselben Jahre mit „Zampa“ auch Meyerbeer's „Robert der Teufel“ in Paris in Scene ging, der, unabhängig von den übrigen aus Deutschland auf Frankreich herüberwirkenden romantischen Einflüssen, den Franzosen nicht nur noch eine besondere Brücke in das wieder entdeckte Land des Abenteuerlichen, Sagenhaften und Dämonischen schlug, sondern darin auch ihrem Nationalgeschmack entgegenkam, der, nachdem sie nun einmal Romantiker geworden, auch auf diesem Felde stärkere und raffinirtere Reize und Contraste forderte, als sie ihrem, in dieser Beziehung noch classisches Ebenmaaß und reinste harmonische Verhältnisse bewahrenden Landsmanne Boieldieu oder den damaligen deutschen Vertretern der romantischen Oper zusagend und natürlich waren.

Spontini, Méhul, Boieldieu, Auber und Hérold einer solchen Unsitte fröhnen sehen. So schrieben Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini und Paer gemeinschaftlich die Oper „La marquise de Brinvilliers“, so Cherubini und Boieldieu „La prisonnière“, so Boieldieu, Catel, Cherubini und Isouard den „Bayard à Mèzières“, so Spontini mit Persuis, Berton und Kreutzer „Les deux rivaux“, so auch Hérold mit Carafa „L'auberge d'Auray“ u. s. w. u. s. w. Wir müssen daher, besonders, da wir dergleichen auch in der französischen Literatur und Poesie begegnen, den Zug, sich zur Arbeit an ein und demselben Tongedicht oder Gedicht mit Anderen zusammen zu thun, als einen speciell den romanischen Völkern eigenthümlichen bezeichnen. In Deutschland begegnen wir einem solchen Verfahren nur bei solchen Componisten des 18. Jahrhunderts, die nicht in der deutschen, sondern völlig in der italienischen Schule heraufgekommen waren und daher mit deren Zopfstil auch dieser Ausartung desselben fröhnten, nie aber ist dergleichen dort selbstständig emporgekommen oder hat, wie in Paris und Italien, daselbst dauernd Wurzeln gefaßt. Dagegen haben sogar heute noch die meisten französischen Opernlibrettos mehrere Verfasser und die Dumas, Erckmann, Chatrian und Andere associirten sich noch in unseren Tagen mit Zunftgenossen zu gemeinschaftlichen Ausarbeitungen von Romanen und Schauspielen.

Ich sprach von den, mit dem Eintritt der dritten Entwickelungsperiode der opéra comique in noch verstärkter Weise sich geltend machenden Wirkungen deutscher Großmeister und Meister auf ihre französischen Fachgenossen. Gleich das berühmteste Werk des die erste ausschließlich romantische Oper in Frankreich componirenden Meisters, gleich Hérold's „Zampa", liefert hierfür den Beweis. Denn konnten wir bei Boieldieu's „Weißer Dame" der Einwirkung deutscher Meister auf dieselbe nur erst im Allgemeinen gedenken, so können wir uns bei Hérold's „Zampa" sofort direct auf ein besonderes deutsches Werk, auf Mozart's „Don Juan", als die erste vollkommen romantische Oper, die die Tonkunst hervorgebracht, beziehen, da, ohne deren machtvolle Einwirkungen auf Hérold, „Zampa" niemals entstanden wäre. Wir weisen in dieser Beziehung hier nur darauf hin, daß der, im „Don Juan" von allen Schrecken des Dämonischen umgebenen Marmorstatue des Komthur in Hérold's „Zampa" ein ebensolches Marmorbild gegenübersteht; nur daß sich der gemordete Greis hier in eine, um ihre Jugend und ihre Ehre betrogene Jungfrau verwandelt hat. Wir fügen dem hinzu, daß beide grauenhafte Erscheinungen, durch ihr Herüberwirken aus dem Jenseits, einen alles Heilige verspottenden, wenn auch blendenden Frevler und Verführer zur Rechenschaft ziehen. Einer derartigen stofflichen Uebereinstimmung steht, ohne daß sich deshalb der ungeheure Abstand zwischen einem Werke des Genies und einem Werke des Talents verringert, eine ebenso frappant verwandte musikalische Behandlung gegenüber, die sich, von Wichtigerem abgesehen, selbst bis auf die Eintritte der Posaunen, in den Momenten, da die Statue Lebenszeichen giebt, erstreckt und namentlich dadurch wirkt, daß sie jene aus Gräbern ertönenden furchtbaren Mahnungen mit der verführerischen oder hohnlachenden Tonsprache einer, alle Furcht verachtenden kecken und dem Taumel der Sinne schrankenlos hingegebenen Lebenslust in ergreifenden Contrast setzt. Nach dem „Zampa" treten unter Hérold's dramatischen Arbeiten seine reizende einactige komische Oper „La médecine sans médecin", sowie seine, 1832 ihre Première feiernde komisch-romantische Oper „Le pré aux clercs" (in Deutschland der „Zweikampf" genannt) am glänzendsten hervor. Hérold zeigt auch in diesen Werken, neben dramatisch packenden Scenen, Momente jener chevaleresken und graziösen französischen Liebenswürdigkeit, an denen schon sein „Zampa" nicht arm war. „Le pré aux clercs" (welcher auch bei uns bekannter zu werden verdient, als er es gegenwärtig ist) blieb bis zum heutigen Tage eine Lieblingsoper der Franzosen und erlebte in Paris bereits 1871 seine tausendste Aufführung.

Auber, dessen epochemachende Bedeutung für die große Oper der Franzosen wir schon beleuchtet, sollte auch einer der nationalsten und gefeiertesten Tondichter ihrer opéra comique werden. Wir bemerkten schon, daß er in der letzteren dem Hérold, einigermaßen schon raffinirten französischen Romantiker und Idealisten, beinahe diametral gegenüberstehe und wollen jene Andeutung hier dadurch ergänzen, daß wir ihn als den heiteren, kerngesunden und eben darum so volksthümlich gewordenen Realisten unter den Meistern der dritten Entwickelungsperiode der komisch-romantischen Oper Frankreichs bezeichnen, wodurch eine bei ihm, als geborenem Franzosen, ebenfalls sehr ausgebildete pikante Rhythmik, zierlich kokette Melodik und auf Effect berechnete Modulation nicht ausgeschlossen sind. Im Felde der komischen Oper errang er die erste Anerkennung seines Talents mit der 1820 gegebenen „La bergère

châtelaine“. Weit durchschlagenderer Erfolge erfreute er sich jedoch erst von den Tagen an, da er sich mit Scribe verband, der unter den Operntextdichtern Frankreichs während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ähnlich bevorzugte Stellung einnahm, wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts der uns bereits bekannte Metastasio unter den Librettisten Italiens, nur mit dem Unterschiede, daß uns die Bücher der Opern Metastasio's heute, bei allem sich darin aussprechenden dramatischen Talente ihres Verfassers, zumeist conventionell und steif erscheinen, während in den Textbüchern Scribe's — und zwar namentlich in seinen für die komische und komisch-romantische Oper gelieferten — ein reges, spannendes, dramatisches Leben pulsirt, das ebenso naturwahr erscheint, als es von reichster und oft selbst genialer dramatischer Erfindungsgabe Zeugniß ablegt*). Das erste Scribe'sche Opernbuch nun, durch das Auber einen wahren und nachhaltigen Triumph errang, war „Le maçon“ („Maurer und Schlosser“), der 1825 zu Paris in Scene ging. Die Musik zum „Maurer“ zeigt uns Auber von einer, wenn auch anderen, so doch mindestens ebenso liebenswürdigen Seite, als seine „Stumme“. Sie ist wahr und schlicht im Ausdruck und vermag uns eben darum tiefer zu rühren, als manches auf gleichem Gebiete sich bewegende und mit mehr Prätension, Calcül und musikalischem Aufwand von ihm geschriebene Werk. Sie ist auch diejenige unter seinen komisch-romantischen Opern, die das Wesen und Behaben der unteren Klassen der Pariser Bevölkerung von seiner liebenswürdigsten und gemüthlichsten Seite spiegelt und daher als ein echtes Volksstück dasteht und wirkt. Dabei steht Auber darin der musikalische Ausdruck für das fremdländische, in die Kreise des biederen und frohgemutheten französischen Handwerker- und Kleinbürgerthums gewaltsam eingreifende türkisch-orientalische Element ebenso trefflich zu Gebot, wie für alles Uebrige in der Oper, und der Tondichter weiß uns zugleich, durch den unheimlichen Charakter, den seine Tonsprache hier gewinnt, in die lebhafteste dramatische Spannung zu versetzen. Dem „Maurer“ stellen wir, als die besten unter der großen Anzahl der komisch-romantischen Opern Auber's, seinen „Fra Diavolo“ (1830), den „Schwarzen Domino“ (1837), „Die Krondiamanten“ (1841) und „Des Teufels Antheil“ (1843) an die Seite, die sich heute noch auf dem Repertoire der Bühnen aller Länder Europas und Amerikas befinden und den Weltruhm ihres Autors schon bei ihrem ersten Erscheinen begründen halfen. Der musikalisch ebenso geistreich und elegant, als bei aller Glätte volksthümlich gehaltene „Fra Diavolo“ namentlich erreichte in den ersten Jahren nach seiner Inscenirung eine Popularität, von der wir uns in der Gegenwart, obwohl derselbe auch heute, d. h. nach mehr als einem halben Jahrhundert, noch volle Häuser macht, kaum mehr eine Vorstellung machen können. Neben seinen reizenden Solosätzen, der berühmten, weltbekannten Romanze u. s. w., gehören auch die darin enthaltenen Ensembles zum musikalisch Abgerundetsten und Besten, was Auber geschrieben

---

*) Daß Scribe auch den Meistern der großen französischen Oper zu den erfolgreichsten unter ihren Werken die Libretti lieferte: so beispielsweise Auber das zur „Stummen“, Meyerbeer die beiden zu den „Hugenotten“ und dem „Propheten“, Halévy zur „Jüdin“ u. s. w., dürfte unseren Lesern bekannt sein; und wenn er sich hier selbst mitunter bis in's Raffinirte und Hypertragische verliert, so dürften ihm doch auch auf diesem Felde eine seltene Bühnenkenntniß, dramatisch und poetisch ergreifende Momente, sowie Einfälle von der Gattung, die man Genieblitze zu nennen pflegt, nicht abzusprechen sein.

und finden in dieser Beziehung nur noch im „Maurer und Schlosser" und im „Schwarzen Domino" ihres Gleichen.

Auber, als der bedeutendste Meister der modernen komisch-romantischen Oper der Franzosen, unterscheidet sich von seinem älteren Zeitgenossen Boieldieu, als dem bedeutendsten Meister der seinem Auftreten unmittelbar vorhergegangenen mittleren Entwickelungsperiode dieser Gattung, im Allgemeinen dadurch, daß dem Letzteren seine musikalischen Gedanken fast immer aus dem tieferen Untergrunde des innersten Wesens und der jedesmaligen besonderen Situation seiner dramatischen Charaktere hervorquellen, während Auber seine Bühnengestalten durchschnittlich mehr in zierlichen, wenn auch oft mit genialer Leichtigkeit hingeworfenen Umrißlinien skizzirt und das, was sie fühlen, indem er dasselbe mehr als augenblickliche Stimmungen, wie als Charakterzüge anklingen läßt, nur obenhin berührt. Hiermit hängt denn auch zusammen, daß Boieldieu in seinen Tonsätzen in entwickelterer Durchführung und einheitlicherer Zusammenfassung, sowie zugleich in harmonischerer Vermittlung der Theile mit dem Ganzen vorgeht, während Auber Form und Inhalt derselben nur oberflächlich streift und dabei mehr mit dem Detail und dem Einzelnen spielt. In seinen werthloseren Opern verliert er sich hierbei bis in ein mosaikartiges Zusammensetzen der einzelnen Pièces aus kleinen, nur äußerlich aneinandergereihten Theilchen, obwohl er auch dann noch, neben manchem Blasirten, zuweilen durch eine zierlich reizvolle Phrase, eine frappante musikalische Cäsur oder ein modulatorisch pikantes Aperçu überrascht und interessirt. Niemals jedoch ist er gesucht oder affectirt geistreich und in seinen besseren Opern erscheint selbst sein Streben nach kleinen Effecten ungekünstelt und naiv und vermag auch sein Verweilen beim Einzelnen den natürlichen lebhaften Fluß seiner Musik nicht zu unterbrechen oder zu zerstückeln. Dies hat zur Folge, daß uns der Tondichter für das, was ihm an Gemüthstiefe und Herzenstönen abgeht (welcher letzteren er übrigens in Opern wie „Maurer und Schlosser", „Der schwarze Domino" und „Fra Diavolo" durchaus nicht ermangelt), durch vollkommene Bühnenkenntniß, instinktives Gefühl für das scenisch Wirksame und das in seinen Adern pulsirende Theaterblut zu entschädigen und in fortwährender dramatischer Spannung zu erhalten weiß.

In seinem, nach einem Märchen unseres deutschen Dichters Musäus 1839 componirten „Feensee" hat Auber versucht, auch das Gebiet der rein romantischen Oper zu betreten, deren Erfolge, seit ihrem Aufkommen in Deutschland, ihm keine Ruhe mehr ließen. Hier zeigte sich's jedoch, wenn das Werk auch vereinzeltes Reizendes enthält, daß eine Romantik im deutschen, d. h. für die damalige Zeit in Weber's und Schubert's Sinne, dem Talente Auber's fern lag. Das Meiste darin ist trocken und das Ganze weit weniger ansprechend, als solche Werke Auber's, in denen er, unbeirrt von besonderen Vorsätzen, seiner ihm angeborenen Natur folgt, so daß man sagen darf, daß unser Meister in der Oper, deren Held der romantisch angehauchte Banditenhäuptling der Abruzzen ist, in seinem „Fra Diavolo", weit mehr Romantik, wenn auch in jenem realistischeren und abenteuerlicheren Sinne der Franzosen entwickle, als im „Feensee", in welchem er sich dem romantischen Märchenton der Deutschen zu nähern versucht hatte.

In Bezug auf die Vorgänge im Leben Auber's, seit den Erfolgen seiner „Stummen von Portici", ist noch nachzutragen, daß er 1842 an Cherubini's Stelle,

der dieses Amt fast ein halbes Jahrhundert lang zur Ehre des Instituts verwaltete, Director des Conservatoire ward, welchem er so rüstig vorstand, daß er selbst noch als achtzigjähriger Greis einer jeden Prüfung oder Preisvertheilung desselben präsidirte und daß Napoleon III. den Meister 1857 zu seinem Hofkapellmeister ernannte. Unter seinen nicht schon von uns angeführten Opern erwähnen wir noch als die bekanntesten: „La neige“ (1823), „L'ambassadrice“ (1836), „L'enfant prodigue“ (1850), sowie die letzte unter seinen, fast ein halbes Hundert betragenden Opern, den im Jahre 1869 bei der Bühne eingereichten „Rêves d'amour“. —

Kaum weniger glänzend für die komische und komisch-romantische Oper beanlagt, als Auber, erweist sich Halévy, dessen wir schon auf einem anderen Gebiet, nämlich beziehentlich seiner, für die große Oper geschriebenen „Jüdin“, „Magicienne“, „Königin von Cypern“ u. s. w. gedachten. Als Meister der opéra comique machte er sich 1827 in Paris zuerst durch den Einacter „L'artisan“ bekannt. Die folgende, 1829 für das Théâtre italien geschriebene Oper „Clari“ ward nur durch die hinreißenden Leistungen der Malibran über Wasser gehalten. Die sich anschließenden zierlichen, im Feydeau zuerst gegebenen komischen Operetten dagegen: „Le dilettante d'Avignon“ und „Les souvenirs de Lafleur“, trugen die Gründe ihrer Erfolge in sich selbst. Doch erst mit der 1835 componirten, ebenso jugendfrischen und munteren als geschmackvollen komischen Oper „L'éclair“, sowie mit seinen, derselben elf Jahre später folgenden, fein und geistreich componirten und instrumentirten „Mousquétaires de la reine“ schrieb er seine Meisterwerke in dieser Gattung und errang sich und seinem Namen einen dauernden Platz unter den hervorragenderen Tonsetzern der opéra comique. Seine 1850 für das Théâtre italien von London geschriebene komisch-romantische Oper „La tempesta“ (in welcher der Verfasser, 1851 in Paris, die zu einer zweiten Jugend wiedererstandene Henriette Sontag die Miranda singen hörte) und „Le val d'Andorre“ (schon aus dem Jahre 1848 herrührend) zeigen, ungeachtet vieler Schönheiten im Einzelnen, ein Nachlassen der productiven Kraft ihres Schöpfers. — Das Leben unseres Meisters, der nicht nur zu den unterrichtetsten und feingeistigsten Musikern Frankreichs zählte, sondern auch eine ernste wissenschaftliche Bildung auf anderen Gebieten als dem seiner Kunst genossen, war ein von unablässiger Arbeit und rastlosem Streben erfülltes. Im Jahre 1833 ward er, an Fétis Stelle, Professor der Composition am Conservatoire, 1836 an Reicha's Stelle membre de l'Institut, 1844 Vicepräsident der Pariser Akademie der schönen Künste und 1854 deren ständiger Secretär, als welcher er Protokolle, Berichte und Gutachten hinterlassen, die als Meisterstücke eines guten Stils und feiner Beredsamkeit gelten dürfen. Im Jahre 1848 wählte ihn Paris zu einem seiner Abgeordneten in die französische Nationalversammlung, eine Ehre, welche vor ihm keinem Tonkünstler, und seitdem nur dem, mit einem Mandat zum italienischen Parlament betrauten Verdi wieder zu Theil ward. — Halévy schließen wir Adolphe Charles Adam an, geb. 1803 zu Paris, gest. daselbst 1856. Seine Liebe zur Musik machte es ihm unmöglich, den Wünschen der Seinen, die ihn zum Gelehrten ausersehen, Folge zu leisten. Mit Einlagestücken für Vaudevilles und Operetten beginnend, gelang es ihm 1829, die Annahme eines von ihm componirten Einacters: „Pierre et Catherine“, bei der opéra comique durchzusetzen. Nach mehreren anderen für Paris geschriebenen Opern gleicher Gattung ging er nach London, woselbst er mit seinem

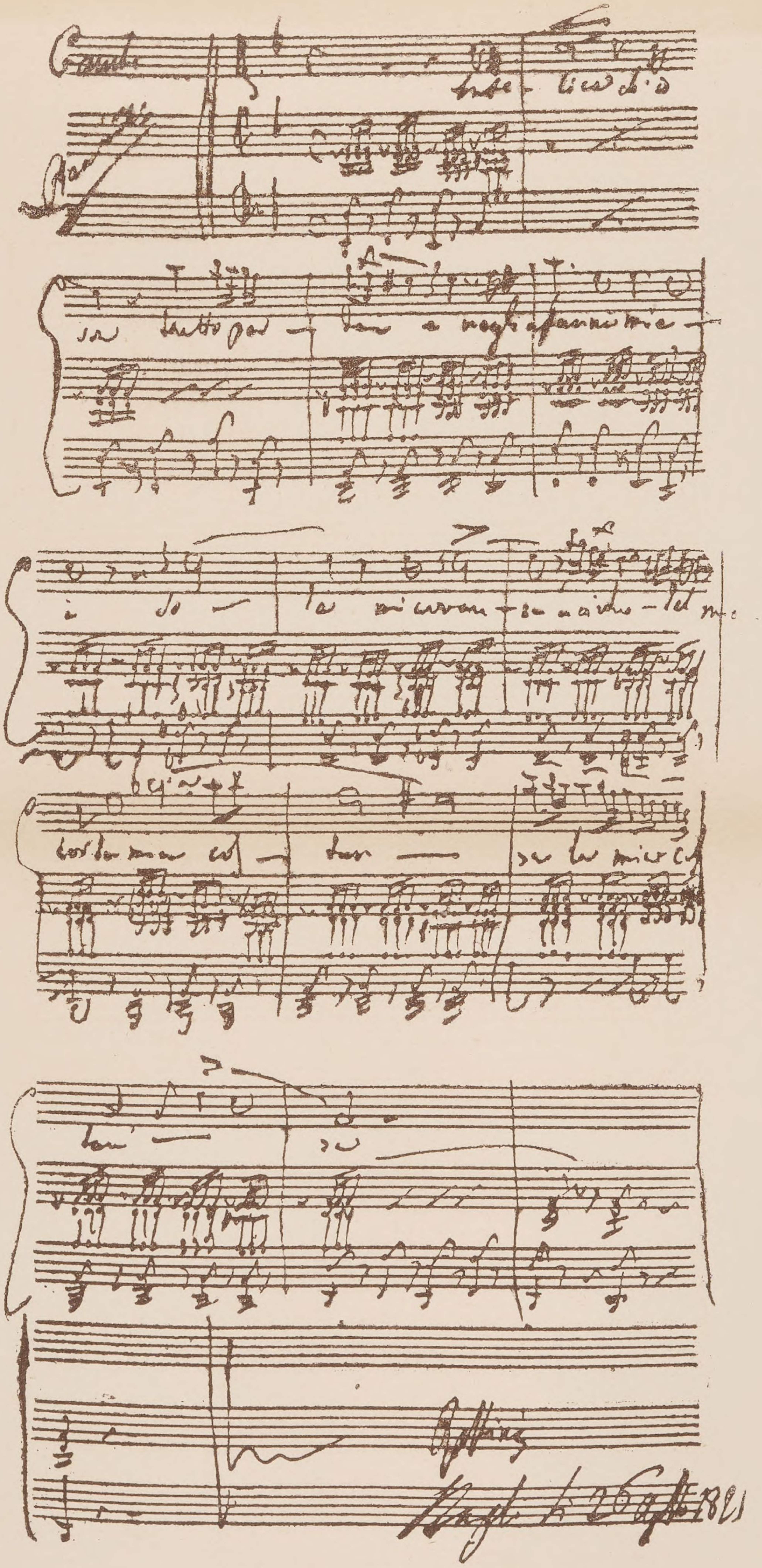
Tanzpoem „Faust“ Glück machte. In Paris schlug er erst mit seinen, 1833 und 34 gegebenen Opern „Le proscrit“ und „Le chalet“ entschiedener durch. Jedoch erst durch seine 1836 gegebene bekannte und launige komische Oper: „Le postillon de Longjumeau“, sollte ihm jene allgemeine Anerkennung zu Theil werden, welcher sein Name einen Platz unter den bekannteren Meistern der heiteren Oper Frankreichs, sowie das genannte frische und melodiöse Werk das Ueberschreiten der Grenzen des Vaterlandes seines Autors verdanken sollte. Unter seinen späteren Opern gefielen namentlich „Der Brauer von Preston“, „Die Königin auf einen Tag“ und die, durch Offenbach's 1855 gegründete Bouffes parisiens, welches Genre er heben wollte, hervorgerufene „La poupée de Nuremberg“, die zugleich als eines der letzten unter seinen 53 Bühnenwerken zu erwähnen ist. Keine von diesen Compositionen reichte jedoch wieder an seinen „Postillon von Longjumeau“ heran. Im Allgemeinen producirte Adam ebenso rasch und mühelos, als leichtfertig und oberflächlich; dennoch sind ihm in seinen besseren Arbeiten weder Grazie und Geschmack, noch Humor und Liebenswürdigkeit abzusprechen. Auch Adam errang den Ehrenplatz eines Mitgliedes des Institut de France. — Wenn wir an dieser Stelle noch Hippolyte Chelard's gedenken, geb. 1789 zu Paris, gest. 1861 in Weimar, der, durch sein 1830 in Paris aufgeführtes Werk „La table et le logement“, (in deutscher Umarbeitung „Der Student“ genannt) der französischen opéra comique angehört, durch seinen, zuerst in Paris und München aufgeführten „Macbeth“ dagegen jenem romantischen Zweig, der seit Boieldieu und Hérold der heiteren französischen Oper entwachsen war, so dürften wir die namhafteren Componisten, die die komisch-romantische Oper Frankreichs etwa bis zur Mitte unseres Jahrhunderts hervorgebracht, erschöpft haben; denn die ebenfalls noch den beiden Richtungen dieser Oper mehr oder weniger angehörenden Meister Gounod, Maillart, Delibes, Thomas, Bizet und Massé fallen mit ihren hervorragenderen Werken in eine spätere Zeit und können daher von uns erst in dem Capitel „Gegenwart“ besprochen werden. Daß endlich die komisch-romantische Oper der Franzosen auch im Auslande Nachahmer fand, beweisen beispielsweise Opern wie Donizetti's „Regimentstochter“, Flotow's „Martha“ und Ignaz Brüll's „Goldenes Kreuz“, auf die und ihre Componisten wir in den nächsten Capiteln zurückkommen werden.

So bleibt uns hier nur noch übrig, einer dritten musikalischen Richtung zu gedenken, die sich etwa von 1750 bis 1840, zwischen der grand opéra einerseits und der opéra comique andererseits, also unabhängig von der französischen Bühne, in Frankreich entwickelte, wenn wir auch unter den Meistern derselben mehr als einem der bereits genannten Operncomponisten wieder begegnen werden. Diese dritte Richtung wird ebensowohl durch eine Reihe bedeutender französischer Componisten für Orchester- und Kammermusik, als eine Anzahl mit Recht berühmt gewordener Violin- und Claviervirtuosen dargestellt und macht uns daher mit der Entwickelung der selbstständigen französischen Instrumentalmusik näher bekannt, die bei den Franzosen, in einem dem höheren deutschen Begriffe von einer solchen sich annähernden Sinne, erst innerhalb der oben umschriebenen Zeit erfolgte. Auch ist noch zu bemerken, daß, neben den Vertretern einer echt künstlerischen Virtuosität in Paris, eine geringere Gattung von Virtuosen daselbst eine große Geltung erlangen sollte. Wir begegnen denselben in Paris seit dem Aufkommen solcher italienischer Virtuosen, denen, wie auch anderen ausländischen und nach Frankreich wandernden Geigern, Clavieristen

und Sängern, bloße Kehlengeläufigkeit und Fingerfertigkeit als solche, d. h. ohne Rücksicht auf höhere Kunstforderungen, Selbstzweck geworden. Paris barg derselben eine besonders große Menge während der zweiten Hälfte des 18., sowie in den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts, und suchten die meisten von ihnen die französische Metropole einfach nur darum auf, weil sie daselbst lucrativere Geschäfte, als im eigenen Vaterlande, zu machen hofften und in Wahrheit auch machten. Wir zählen zu den Letzteren, obwohl die Genannten von Hause aus durchaus nicht musikalisch unbegabt erscheinen, beispielsweise deutsche Claviervirtuosen von der Gattung eines Franz Hünten, geb. 1793 zu Koblenz, gest. daselbst 1878, und eines Heinrich Herz, geb. 1806 in Wien. Hünten bewohnte Paris von 1819 bis 1837, Herz (von seinen Concertreisen durch Amerika abgesehen) von 1816 bis 1874. Beide waren Zöglinge des Pariser Conservatoires, Herz später auch Clavierprofessor an diesem berühmten Institute; beide gehörten überdies Jahrzehnte hindurch zu den ihrer Technik halber gefeiertesten Pianisten und fruchtbarsten Pianofortecomponisten im Felde oberflächlicher Salon- und Hausmusik. Auch in der letzteren Beziehung hatten sie natürlich ein großes Publikum, da einer halbgebildeten Menge mit solch leicht eingehender Kost, wie sie von ihnen dargeboten ward, immer am meisten gedient ist. Doch sind ihre zahlreichen Compositionen und Clavierarrangements, wie dies immer mit den Machwerken von Modecomponisten zu geschehen pflegt, jetzt schon, und zwar selbst mit Einschluß ihrer mit Orchesterbegleitung geschriebenen Concerte für Clavier, veraltet und bis auf Weniges verschollen.

Können uns Tonsetzer dieses Genres heute nur noch oberflächlich interessiren, so müssen dagegen die Männer, denen Frankreich zum Theil mit das Emporkommen seiner selbstständigen Instrumentalmusik, und innerhalb dieser wieder namentlich seiner nationalen Orchestermusik verdankt, auch heute noch unsere besondere Antheilnahme erregen. — Der letzte bedeutende Violinvirtuose und Geigencomponist aus dem Zeitalter Rameau's war Jean Marie Leclair, geb. 1697 zu Lyon, der 1764 aus Eifersucht Nachts auf offener Straße zu Paris ermordet ward. Ferdinand David hat durch die beiden schwungvollen Violinsonaten Leclair's, die er in seiner „Hohen Schule des Violinspiels" veröffentlichte, größeren Kreisen von der Bedeutung dieses Künstlers als Componist wieder eine Vorstellung gegeben. Leclair schrieb außerdem Concerti grossi für drei Geigen, Bratsche, Cello und Orgelbaß, Trios und Ouvertüren, sowie noch viele Sonaten außer den obenerwähnten, unter denen eine hinterlassene von seiner Gattin eigenhändig gestochen ward. — Die nächsten bedeutenden Meister des Violinspiels in Frankreich fallen schon in die Musikepoche, die wir in diesem Capitel behandeln. Einem der ältesten darunter begegnen wir in Pierre Gaviniés, dem Begründer der neueren französischen Geigerschule, geb. 1726 zu Bordeaux, gest. 1800 zu Paris. Merkwürdiger Weise begann dieser, von Viotti „der Tartini der Franzosen" genannte Künstler als Autodidact. Seine Violinconcerte, Sonaten und Matinées benannten Etüden fordern die Lösung bedeutender technischer Aufgaben und lassen uns auf eine denselben entsprechende ungewöhnliche Virtuosität bei ihm schließen. — Den, Gaviniés chronologisch zunächst folgenden Gossec berührten wir bereits unter den Meistern der beiden französischen Opernschulen des 18. Jahrhunderts. Er nimmt auch unter den älteren Orchestercomponisten Frankreichs einen kunstgeschichtlich nicht unbedeutenden Platz ein, wie dies seine 29 Sinfonien, von denen drei allein

für einen Bläserchor geschrieben sind, darthun. Mehrere darunter fanden die beifälligste Aufnahme im Concert spirituel. Auch seine Streichquartette, seine Geigenduette und seine für gemischte Besetzung geschriebenen Serenaden fanden viel Anklang unter den Zeitgenossen. In Folge der, einer selbstständigen Instrumentalmusik sich zuwendenden Neigung des Publikums nahm auch der Antheil an Virtuosen auf einzelnen Orchesterinstrumenten wieder zu. Unter diesen glänzt in Paris um diese Zeit der berühmte Cellist Louis Duport, 1749 bis 1819, hervor. Derselbe war erster Solocellist Kaiser Napoleon's und schrieb Sonaten, Variationen und Duos. Sein hinterlassener Stradivarius ward von Franchomme für 25 000 Franken erstanden. Nicht weniger gewaltig als Geiger, wie Duport als Cellist, steht Rodolphe Kreutzer da, geb. 1766 zu Versailles, gest. 1831 in Genf. Seine 1796 gemachte Concertreise durch Deutschland, Italien und die Niederlande, auf der ihn auch Beethoven hörte, der ihm später, wie wir schon im 25. Capitel erwähnten, seine große Geigensonate, op. 47, zueignete, verschaffte ihm einen Weltruf. Seine „Quarante études ou caprices" für Violine können noch heute als ein classisches Werk gelten. Auch unter seinen Doppelconcerten, Concerten und Streichquartetten befindet sich manches noch heute Werthvolle. Gleich Kreutzer bedeutender noch als Instrumental-, wie als Operncomponist erscheint der ältere Jadin, der eine große Anzahl von Orchester- und Kammermusiken, darunter namentlich Sinfonien, Ouvertüren, sowie Quintette und Quartette für Streichinstrumente schrieb. Auch sein jüngerer Bruder, der von 1769 bis 1802 lebende Conservatoriumsprofessor Hyacinthe Jadin, that sich durch eine große Anzahl von Kammermusiken hervor. Ihnen schließt sich der uns ebenfalls schon bekannte Reicha an, der nicht weniger als 20 Streichquartette, 24 Quintette für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, 6 Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Cello, vieler anderer Kammermusiken nicht zu gedenken, hinterließ. Zu Reicha's Zeit begegnen wir überdies in Baillot und Rode zwei der genialsten Geigenvirtuosen Frankreichs, die, ebenso wie ihr Landsmann Kreutzer, aus der, von dem großen italienischen Geigerkönig Viotti in Paris begründeten Violinistenschule hervorgegangen waren. Bis zu Viotti's Auftreten, der von 1782 bis 1822 mit kurzen Unterbrechungen der französischen Hauptstadt angehörte, besaß Frankreich eine Reihe von Geigern, die man auf die einheimische Schule des schon oben von uns erwähnten Gaviniés zurückführen kann. Kreutzer dagegen, sowie François Baillot (1771 bis 1842) und Pierre Rode (1774 bis 1830) stehen, durch ihre Beziehung zu Viotti, als die Vermittler der modernen italienischen mit der ihnen überkommenen französischen Geigenvirtuosität da. Wie Kreutzer, wußte sich auch Rode auf einer Kunstreise durch Oesterreich die Bewunderung Beethoven's zu erwerben, der ihm eines seiner Werke, die Violinromanze, op. 50, zueignete. Unter Rode's noch in der Gegenwart von den Geigern hochgeschätzten und vielfach vorgetragenen Compositionen stehen seine 13 Violinconcerte, 4 mit einer Principalgeige gesetzte Quatuors brillants, 4 Streichquartette, 24 Caprices, 12 Etudes, Thèmes variés avec orchestre, sowie die „Méthode de violon par Rode, Baillot et Kreutzer, rédigée par Baillot" obenan. Rode ward 1800 mit 10 000 Franken Gehalt Soloviolinist in der Privatkapelle des ersten Consuls und begleitete 1803 seinen Freund Boieldieu nach Petersburg. Unter Baillot's Compositionen erfreuen sich seine berühmten Etuden, seine „L'art du violon" (Paris 1835), 24 Präludien, 9 Violinconcerte, 15 Streichtrios und 3 Streichquar-



Notenschrift und Facsimile der Unterschrift Rossini's.
Das Original befindet sich im Besitz der Königlichen Bibliothek in Berlin.

tette heute noch großen Ansehens unter den Geigern. Als Schriftsteller that er sich durch seine „Notice sur Grétry“ und die „Notice sur Viotti“ (Paris 1814 und 1825) hervor. Bezauberte Rode durch die Energie seines Bogenstrichs, das Feuer seines Vortrags und die Glockenreinheit seiner Intonation, so rühmte man an Baillot seinen machtvollen markigen Ton, sowie die Kühnheit und Großartigkeit seiner Auffassung und Wiedergabe eigener und fremder Werke. Als Quartettspieler sollen beide in Frankreich unübertroffen geblieben sein. Keinem Virtuosen, wohl aber dem vielleicht bedeutendsten Tonsetzer für Kammermusik in Frankreich während des ersten Drittels unseres Jahrhunderts begegnen wir in dem Lordssohne George Onslow (1784 bis 1852), der, trotz seiner englischen Abstammung, sowohl durch seinen lebenslänglichen Aufenthalt auf französischem Boden (er ward in Clermont-Ferrand im Departement Puy de Dôme geboren und starb auch daselbst), als durch die auf ihn erfolgten culturellen Einflüsse Frankreichs entschieden den französischen Instrumentalcomponisten seiner Zeit zuzuzählen ist*). Er ist derjenige unter den Meistern dieser Schule, der sich als Tonsetzer vorzugsweise im Anschluß an die classischen Kammermusikwerke Haydn's, Mozart's und Beethoven's entwickelte und auf solche Weise auf diesem Felde nicht nur manches Treffliche und ihn Ueberdauernde schuf, sondern auch in Deutschland, dem Vaterlande des von ihm adoptirten Stils, bis in die Gegenwart hinein gespielt und achtungsvoll aufgenommen wird. Als ein nicht allein gediegener, durchgebildeter, sondern auch als ein Tondichter von Gemüth und Herz steht Onslow ganz besonders in seinen, viel Schönes enthaltenden Quintetten für Streichinstrumente, sowie in seinen vierhändigen Claviersonaten (namentlich in der Fmoll-Sonate op. 22) da. Auch unter seinen Streichquartetten finden sich noch einzelne, denen die Zeit nichts anzuhaben vermochte. Leider blieb Onslow, der später zum Vielschreiber ward, und in Folge davon die früher geistvoll von ihm beherrschte und gehandhabte Kunstform zur Schablone werden ließ, nicht auf der Höhe, die durchschnittlich die erste Hälfte seiner Kammermusikwerke behauptet. Onslow ward 1842 an Cherubini's Stelle zum Mitgliede der französischen Akademie der Künste erwählt. Drei komische Opern von ihm brachten es in Paris nicht über einen succès d'estime. — Wir erwähnen hier auch noch der beiden, von 1839 bis 1846 in ganz Europa gefeierten Geigenspielerinnen, der Schwestern Teresa und Maria Milanello, geb. 1827 und 1832 im Piemontesischen. Die beiden Wunderkinder begründeten, obwohl sie schon vorher in ihrem Vaterlande Italien aufgetreten, ihren Weltruhm doch erst in Paris, woselbst Maria 1848 auch starb. In der Gegenwart, die uns eine Geigerin wie die Neruda gegeben, würden die Milanello's, obwohl treffliche Virtuosinnen, vielleicht nicht das gleiche Aufsehen erregt haben, wie zu ihrer Zeit, in welcher Geigenspielerinnen, und noch dazu so liebliche, der Welt wieder etwas Neues geworden waren.

Wie sich durch die directe und indirecte Einwirkung des Italieners Viotti eine besondere und glänzende Geigerschule in Paris entwickelte, so ward Frankreichs

*) Nach Anderen soll Onslow nicht in Clermont-Ferrand geboren sein, sondern sich daselbst erst, wenn auch schon in jungen Jahren, angekauft haben. Wie dem auch sei — jedenfalls zählen die Franzosen Onslow zu den Ihren, und Halévy feierte ihn, in seiner im Institut auf ihn gehaltenen Gedächtnißrede, in diesem Sinne.

Hauptstadt durch die Niederlassung zweier Spanier, der beiden schon früher in diesem Werke von uns erwähnten Manuel Garcia (Vater und Sohn), eine Pflanzschule großer Sänger und Sängerinnen und erhielt in dieser Beziehung, von etwa 1828 bis 1850, fast noch das Uebergewicht über das eigentliche Vaterland des Gesanges: über Italien. Der jüngere Garcia erwarb sich überdies durch die Erfindung des nach ihm getauften Kehlkopfspiegels ein großes Verdienst. Der ältere Garcia wiederum übertrug seine unvergleichliche Schule nicht allein auf seinen Sohn, sondern in gleicher Weise auf seine von uns schon erwähnte jüngste Tochter, Frau Pauline Viardot-Garcia, die nicht nur eine der genialsten, vielseitigsten Sängerinnen, sondern auch die erste Gesangslehrerin ihrer Zeit werden sollte. Pauline Garcia sowohl, als ihre ältere Schwester, die so früh der Welt entrissene und nur wie ein blendendes Meteor auftauchende und verschwindende Malibran, stehen überdies als die glänzendsten Schülerinnen ihres Vaters da. Maria Felicità Malibran, geb. 1808 zu Paris, gest. 1836 zu Manchester, besaß einen herrlichen Contra-Alt und beherrschte dabei zugleich die Mezzo-Sopranlage. Schon bei ihrem ersten, 1824 in Paris stattfindenden Auftreten flogen ihr, die auch durch ihre Erscheinung bezauberte, die Herzen zu. Während der Jahre 1827, 1829, 1830 und 1832 entzückte sie in gleicher Weise das Pariser, Londoner und italienische Publikum. Ihre Partien waren hauptsächlich Rossini'sche, darunter besonders der Arsace in „Semiramide", der Tancred und die Rosina; doch war sie auch in Rollen wie die der Palmira in Meyerbeer's „Crociato" unübertrefflich. In Paris schloß sie 1836 ihre zweite Ehe mit dem, 1802 zu Löwen geborenen berühmten belgischen Violinvirtuosen Charles Auguste de Bériot, der sich ebenfalls in Paris seine ersten Lorbeeren errang und 1870 als Professor am Conservatorium zu Brüssel starb. Die Malibran bewährte sich in einer Reihe reizender und origineller Lieder, Romanzen, Notturnen und Canzonen auch als begabte Com-

Fig. 281. Geschwister Milanello.

ponistin und zählte zu den besten Clavierspielerinnen ihrer Zeit. Ihrem Vater folgte, als der gefeiertste Gesangslehrer der französischen Hauptstadt, etwa 20 Jahre später der Franzose Auguste Panseron, geb. 1796 zu Paris, gest. daselbst 1859. Derselbe ist entschieden durch seinen spanischen Vorgänger mit angeregt und beeinflußt worden, wenn auch nicht so stark, um sich nicht eine, obwohl auf verwandten Grundsätzen basirte selbstständige Stellung innerhalb seiner musikalischen Specialität zu wahren. Seine Solfeggien und seine Méthode de vocalisation sind Werke, die noch heute einen großen practischen und theoretischen Werth bekunden. — Von den an dieser Stelle eingeschalteten großen Sangesmeistern, die Paris in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschten, wenden wir uns nochmals zu den damaligen französischen Instrumentalisten und Virtuosen zurück, deren Reihe wir hier mit dem von 1792 bis 1873 lebenden Flötisten Louis Drouet, Solist auf seinem Instrumente am Hofe Napoleon's I., mit dem dreistimmig auf seinem Waldhorn blasen könnenden geistreichen Humoristen Vivier (geb. 1821), sowie mit dem, bereits als sechsjähriges Kind nach Paris übergesiedelten Claviercomponisten und Virtuosen Henri Bertini (1798 bis 1876) beschließen. Des Letzteren vortreffliche Etüden stehen noch heute in allgemeinem Gebrauch und ist derselbe, obgleich Italiener, dennoch, sowohl seines Domicils Paris halber, wie in Rücksicht auf seine Beziehungen zu den Pariser Pianisten, den im vorliegenden Capitel behandelten französischen Schulen zuzuzählen. Die gewaltigen Einwirkungen, die Chopin und Liszt als Virtuosen und Claviercomponisten auf eine Anzahl hervorragender Pariser Meister dieses Instrumentes ausgeübt, fand und findet ihre Besprechung im 28. und 31. Capitel unserer Arbeit. Hier sei nur erwähnt, daß schon vor und neben den Genannten Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (geb. 1785 zu Paris, gest. daselbst 1853), sowie der deutsche Meister Friedrich Kalkbrenner (geb. 1784 zu Kassel, gest. 1849 bei Paris), einen großen Einfluß auf die französische Pianistenwelt gewannen. Zu Kalkbrenner's bedeutendsten Schülern in Paris zählten Stamaty, der Clavierlehrer von Saint-Saëns, und Frau Pleyel; zu den hervorragendsten Schülern Zimmermann's dagegen: Alkan, Dejazet, Prudent, Marmontel, Lacombe und A. Thomas. Kalkbrenner führte Logier's „Chiroplast" (Handleiter) beim Scalen- und Etüdenspiel ein, und zwar zu dem Zwecke, die Bewegung der Finger auf diese Weise noch gewisser als früher von allen Beeinflussungen des Unterarms zu trennen, sowie zugleich die Hand, mittelst der durch den Chiroplast erleichterten Uebung des Handgelenkes, völlig von

Fig. 285. Malibran Garcia.

allen Einwirkungen des Oberarms (namentlich bei staccato zu spielenden Octaven- und Sextengängen und deren und anderer Intervalle Repetitionen) zu emancipiren. — Zimmermann hinwiederum bildete seine Schüler nach der Methode seiner, unter dem Titel „Encyclopédie du pianiste“ erschienenen trefflichen Clavierschule aus.

Wir werfen zum Schluß noch einen Blick auf den Standpunkt, den die Musikwissenschaft bei den Franzosen während des Jahrhunderts einnahm, in welchem die beiden im vorliegenden Capitel von uns geschilderten Opernschulen bei ihnen emporkamen und blühten. Es fallen uns hierbei zunächst die noch dem vorigen Jahrhundert angehörenden bedeutenden Gelehrten Villoteau und Laborde in die Augen. Der uns schon bekannte Benjamin de Laborde, Kammerherr Ludwig's XV., geb. 1734, guillotinirt 1794 zu Paris, erwies sich als ausgezeichneter Historiker und Theoretiker. Wir nennen hier unter seinen Arbeiten nur sein vierbändiges Hauptwerk: „Essai sur la musique ancienne et moderne“ (Paris 1780) — Guillaume Villoteau, geb. 1759 im Dep. Orne, gest. 1839 zu Paris, war anfänglich Chorknabe und Tenorist an den Kathedralen von Le Mans, La Rochelle und Paris und wandte sich, nach der Revolution, philosophischen Studien an der Sorbonne zu. Dieselben trugen ihm die Auszeichnung seiner Ernennung zum Mitgliede der Gelehrtencommission ein, welche der Armee Napoleon's nach Aegypten folgte. Seine dort angestellten werthvollen Untersuchungen über die Musik der Nationen des Orients legte er in dem auf Staatskosten veröffentlichten Werke nieder: „Description de l'Egypte“, und zwar in einer Reihe trefflicher Abhandlungen, unter denen wir hier nur der „Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique, que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Egypte“, sowie der „Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux“ erwähnen. Unter seinen vielen anderen musikwissenschaftlichen Werken sei noch des „Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique“ (1807) gedacht. Auf Villoteau folgt der Zeit nach Alexander Choron, geb. 1772 in der Normandie, gest. 1834 zu Paris, den Fétis den gründlichst gebildeten Theoretiker Frankreichs nannte. Unter seinen Werken heben wir als die werthvollsten hervor, den von ihm mit Fayolle 1810 in 2 Bänden herausgegebenen „Dictionnaire historique“; ferner die „Principes de composition des écoles d'Italie“ (2. Aufl. 1816); seine „Méthode élémentaire de musique et de plain-chant“ (1811), sein „Liber choralis tribus vocibus ad usum collegii Sancti Ludovici“ (1824), sowie auch seinen 1836 in 8 Bänden in Gemeinschaft mit Le Fage herausgegebenen „Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale“. — Choron schließen wir noch, als den Letzten der hier in Betracht kommenden Musikgelehrten, den mehrfach schon von uns erwähnten Catel (1773 bis 1830) an, dessen eine lange Reihe von Jahren am Conservatoire eingeführter „Traité d'harmonie“ als das vorzüglichste der von ihm als Musikprofessor herausgegebenen Werke angesehen werden kann.

Der Glaube der Franzosen, daß Rossini's und Meyerbeer's, ja selbst Gluck's, Cherubini's und Spontini's künstlerische Bedeutung sich hauptsächlich auf ihre Zugehörigkeit zu der großen französischen Oper beschränke, zählt zu jenen verzeihlichen Irrthümern, die sich so leicht bei Nationen in den Fällen einbürgern, in denen ihr Ansehen und ihre Weltstellung mit ins Spiel kommen. Zunächst haben Gluck und

Spontini der grand opéra nicht bloß angehört, sondern dieselbe, wie wir nachwiesen, überhaupt begründet; dann aber auch charakterisirt bei den Ebengenannten, gleicherweise wie bei Rossini, Meyerbeer und dem so vielseitigen Cherubini, deren Beziehung auf die große französische Oper nur eine Seite ihrer künstlerischen Wirksamkeit und Existenz. Dieselben gehören, sowohl dem Umfang ihrer Künstlerpersönlichkeit, als ihrem Nationalcharakter nach, in noch ausgesprochenerer Weise, als der großen Pariser Oper, ihrem eigenen heimischen Volksthum, sowie zugleich der gesammten musikalischen Welt an. Daß dem so ist, mag schon daraus hervorgehen, daß der Verfasser, um das Wesen jener Meister zu erschöpfen, sich genöthigt sah, Gluck und Meyerbeer schon in zwei, dem vorliegenden vorausgegangenen Capiteln noch im Besonderen zu behandeln; es dürfte sich noch schlagender aus dem Umstande ergeben, daß das sich hier anschließende nächste Capitel den Titel trägt: „Cherubini, Spontini und Rossini“.

Dreißigstes Capitel.

Cherubini, Spontini, Rossini.

Wir verließen die Italiener im 19. Capitel als die vornehmsten Vertreter des musikalischen „Zopfes“, in welcher Eigenschaft sie dem übrigen Europa, das die neue Richtung für den Gipfel alles tonkünstlerischen Fortschrittes hielt, als Führer und Muster gedient hatten. Hiermit sollte jedoch die Mission, die die Bewohner der schönen Halbinsel im Reiche der Töne zu erfüllen hatten, keineswegs beschlossen sein. Wer dergleichen voraussetzte, als man das musikalische Rococo-Zeitalter als das zu erkennen anfing, was es war, sollte sich, noch während der Vorherrschaft desselben, eines Besseren belehrt sehen. Jenen declamirenden Phraseologen dagegen, die sich, von einem musikalischen Pharisäerstandpunkte aus, seit etwa einem Menschenalter, gleichviel ob auf reactionär-classischer oder reactionär-romantischer Seite, über die anderthalbhundertjährige Decadence, Versinnlichung und Verlogenheit der modernen italienischen Tonkunst zu ergehen liebten, halten wir das glänzende, während des Ausgangs des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkende Triumvirat Cherubini, Spontini, Rossini entgegen, sie damit zugleich daran mahnend, wie sehr Einseitigkeit und schrankenlose Hingabe an ein Parteiprogramm die Blicke zu trüben vermögen. Wir unsererseits schließen selbst die bedeutenderen unter den italienischen Tondichtern, welche direct oder indirect der Schule Rossini's, des letztgenannten der drei diesem Capitel vorgesetzten Meister angehören: einen Mercadante, Bellini und Donizetti, bezüglich ihrer besseren oder tiefer angelegten Werke, in unseren Ausspruch mit ein, daß die italienische Tonkunst, durch das Auftreten einer Reihe großer oder liebenswürdiger Talente, noch im 19. Jahrhundert eine reiche Nachblüthe ihrer, dem 16. und 17. Jahrhundert angehörenden Genie-Epoche erleben sollte. Denn hierfür liefern gerade Opern wie „Der Schwur“, wie „Norma“, „Lucrezia Borgia“, „Die

Favoritin", oder wie „Die Nachtwandlerin", „Don Pasquale", „Der Liebestrank", „Die Regimentstochter" und noch manche andere ihnen ähnliche Tondichtungen den Beweis, obwohl die einander sonst hassenden Parteien auf der äußersten musikalischen Rechten und Linken diese Werke, im Widerspruch mit aller geschichtlichen Wahrheit, gemeinsam für längst begraben und abgethan erklärten. Sind doch vielmehr die meisten der genannten Opern entweder überhaupt niemals von den Bühnen Europas und Amerikas verschwunden oder feierten, falls dies zeitweilig geschah, bald wieder fröhliche Auferstehungen beim Publikum, das, ermüdet von der gequälten sogenannten „Gedanklichkeit" oder schwülen, gesuchten „Tendenz" eines großen Theiles unserer heutigen dramatischen Musik, gerade in unseren Tagen häufig ein großes und freudiges Erstaunen darüber verräth, daß jene vermeintlichen Todten, vor denen man es warnte, noch soviel gesundes Leben gewahren lassen und, trotz ihres meist halbhundertjährigen Alters, auch heute noch eine Fülle der Erfindung, eine Schönheit, Anmuth und Herzenswärme der Melodie und, ohne Ausschluß einer jeweilig packenden dramatischen Leidenschaft, einen Zauber süßen Wohllauts und eine musikalische Grazie oder Komik entwickeln, denen die Zeit nichts anzuhaben vermochte, wenn auch ihre Verfasser hierdurch den Neid mancher über sie die Nase rümpfender Componisten erregen mußten, deren Opern freilich niemals über die drei, bei Premièren vorgeschriebenen ersten Aufführungen hinauszukommen vermochten.

Wie wir bereits aus dem vorigen Capitel wissen, ließen sich Cherubini und Spontini als noch junge Männer in Paris nieder, woselbst Cherubini, von ein paar Reisen abgesehen, bis zu seinem Lebensende, Spontini aber eine ganze Reihe von Jahren verblieb. Dennoch sollten die Einflüsse, welche über die Richtung, den Geist und den Stil dieser großen Männer entscheiden sollten, denselben nicht aus Frankreich, sondern aus Deutschland kommen. Niemand, der das vorige Capitel gelesen, wird uns vorwerfen können, daß wir die Eindrücke, welche Paris, welche die dort wehende historische Luft, der Geist seiner Bevölkerung und die Musik der nationalen Meister der Franzosen, namentlich eines Grétry, Méhul, Isouard, und Boieldieu, auf Künstler wie Cherubini und Spontini hervorgerufen, nach irgend einer Seite hin unterschätzt hätten. Dennoch knüpften sie zunächst nicht bei solchen Einwirkungen und den genannten Tonsetzern an. Cherubini und Spontini waren 1786 und 1803, als sie sich in Paris niederließen, 26, respective 29 Jahre alt. Man darf nicht vergessen, daß sie vor diesen Zeitpunkten bereits eine ganze musikalische Bildung, und zwar die ihnen durch ihr Vaterland verliehene, hinter sich hatten. In Paris aber wirkten zunächst, wie wir schon wissen, Gluck's Opern und die zum Theil bereits dorthin gedrungenen Sinfonien und Ouvertüren Haydn's und Mozart's auf sie ein, denen sich bei Cherubini auch die nähere Bekanntschaft mit verschiedenen Kammermusiken der beiden letztgenannten Meister anschloß. Und wenn später für unsere beiden großen Italiener auch eine für sie fruchtbare Berührung mit den französischen Schulen eintrat, so sind doch deren Wirkungen auf sie nicht mit den Ergebnissen zu vergleichen, die das immer weitere Vordringen der classischen Tonkunst Deutschlands nach Westen, sowie ihre directe persönliche Bekanntschaft mit deren Vertretern in Wien, wohin sich Cherubini für längere Zeit begab, und in Berlin, woselbst Spontini viele Jahre wirkte, für sie zur Folge hatte. Wir haben uns daher an dieser Stelle, wo es nicht mehr darauf ankommt, die Schöpfer der „Medea"

und der „Vestalin" nur in ihren Beziehungen zu Frankreich kennen zu lernen, sondern vielmehr darauf, ein Bild von der gesammten Künstlerpersönlichkeit eines jeden dieser beiden gewaltigen Männer zu gewinnen, ihren Lebensschicksalen, Entwickelungsgang und ihrer Schaffensthätigkeit in deren Totalität zuzuwenden.

Maria Luigi Cherubini erblickte am 14. September 1760 in der Via Fiesolana zu Florenz das Licht der Welt*). Da sein Vater am dortigen Pergola-Theater als Maëstro al cembalo angestellt war, so erhielt er den frühesten musikalischen Unterricht im Elternhause**). Im Jahre 1778 gab ihm der damalige, auf sein Talent aufmerksam gewordene Großherzog von Toskana, der später, als Kaiser Leopold II. von Oesterreich, so hervorragende Beschützer und Freund der Tonkunst, den berühmten Sarti zum Lehrer. Bei diesem ernsten Führer in's Reich der Töne machte Cherubini eine strenge Schule im gebundenen Stile durch; jedenfalls legte er bei Sarti die Grundlagen zu seiner so hohen und imponirenden späteren Meisterschaft im polyphonen Satze. Als dankbarer Schüler erkannte er dies noch im Alter durch die Worte an: „Dem Rathe und Beispiele Sarti's schulde ich meine Bildung im Contrapunkte, in der kirchlichen und in der dramatischen Tonkunst." Nachdem Cherubini bis 1779 nur Kirchenmusiken componirt, ging 1780 seine erste Oper, „Fabio", in Scene; ihr folgten bis 1785 sechs weitere Opern, die, in verschiedenen italienischen Städten beifällig aufgenommen, ihm von den Venezianern das, mit Anspielung auf seinen Namen „Cherubini" ausgesprochene Lob eintrugen: „toccante meno al suo nome dalla dolcezza di suoi canti," womit auf eine ihm besonders eigene keusche Anmuth, die schon damals in seinen Opern, trotz der im Allgemeinen noch stattfindenden Anlehnung derselben an die Formen der zeitgenössischen neapolitanischen Schule, hervortrat, hingewiesen werden sollte. Durch diese

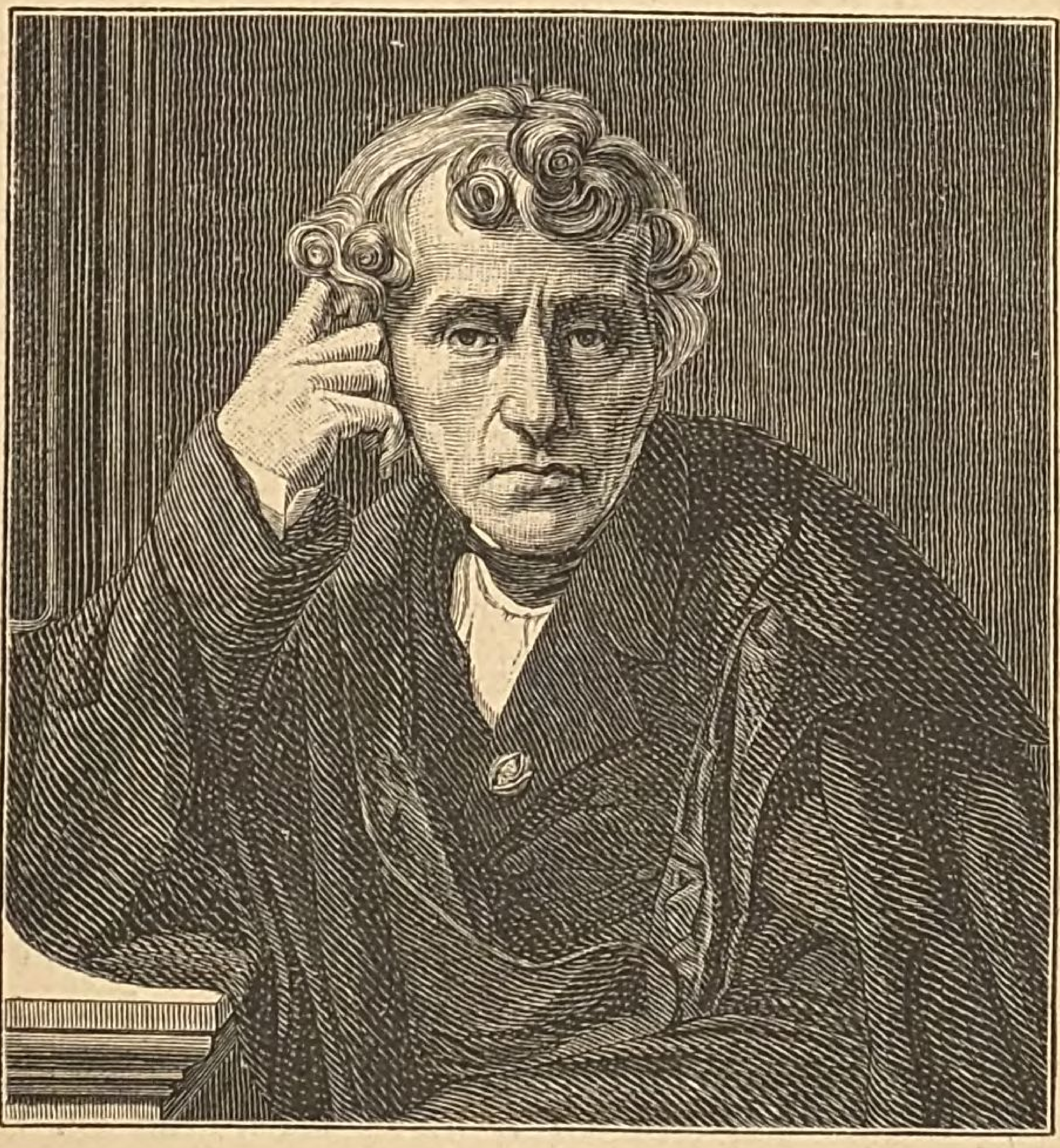


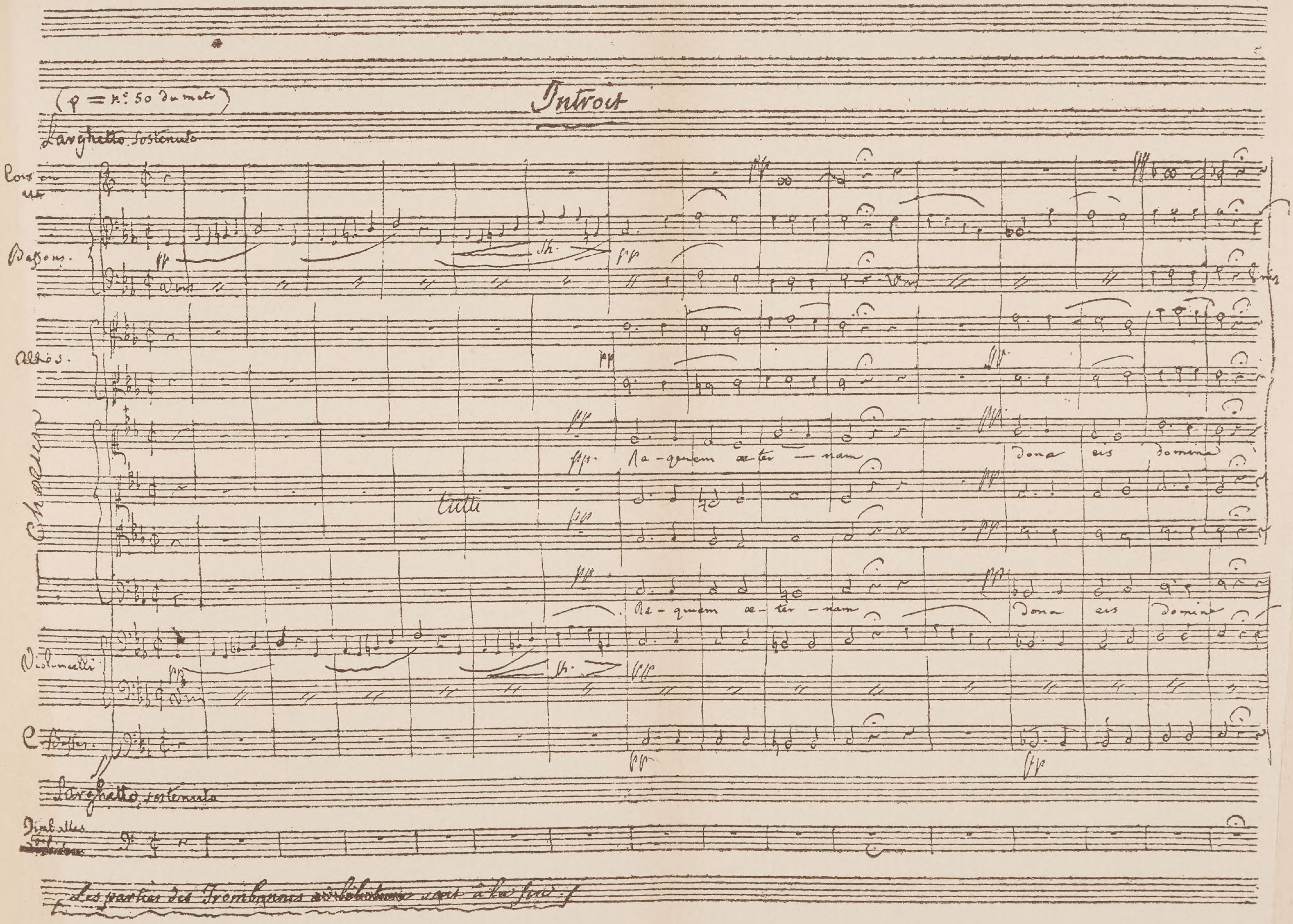
Fig. 286. Cherubini.

---

*) Die durch Cherubini selber erfolgte Bezeichnung des 8. Septembers als seines Geburtstages thaten die Kirchenbücher der Vaterstadt des Meisters als einen Irrthum dar.

**) Unter einem Maëstro al cembalo ward in Italien, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein, der Clavier-Accompagnateur der Recitative der Oper verstanden.

seine frühesten Erfolge verbreitete sich sein Ruhm schon so weit, daß er 1784 einen Ruf nach London erhielt. Sein erster für England geschriebener Zweiacter: „La finta principessa“, ward ziemlich gut daselbst aufgenommen, mit seinem „Giulio Sabino“ dagegen machte er vollständig Fiasco. Tief verletzt durch das, in London über sein Werk nicht nur im Publikum, sondern auch in der Kritik ergangene Verdammungsurtheil, verließ er 1786 England und kehrte, nach längerem Aufenthalte in Paris, wieder nach Italien zurück. Ende 1787 finden wir ihn in Turin, woselbst er eine „Ifigenia in Aulide“, das letzte von ihm im Modestil seiner Zeit geschriebene Werk, auf die Bühne brachte. Er ging hierauf zum zweiten Mal (und wie er glaubte abermals nur vorübergehend) nach Paris. Ein sich 1788 in Paris entwickelndes näheres Verhältniß zu seinem dort lebenden Landsmanne, dem uns bereits bekannten ausgezeichneten Geigenvirtuosen und tüchtigen Componisten Viotti, sollte ihn für immer an die französische Hauptstadt fesseln. Da wir die auf seine dortige Existenz bezüglichen wichtigsten Ereignisse schon im vorigen Capitel abhandelten, so sei dem hier nur einiges daselbst noch nicht Erwähnte hinzugefügt. Cherubini schrieb in Paris noch vor der „Medea“ den „Demophoon“ (1788), die „Lodoiska“ (1791) und seine, stellenweise von wahrhaft tragischer Größe erfüllte „Elisa ou le voyage du Mont St. Bernard“ (1794). Zwischen die „Medea“ und den „Wasserträger“ fällt die Oper „L'hôtellerie portugaise“, während wir, als die Pariser Nachfolgerinnen des Wasserträgers, die Opern „Anacréon“ (1803) und „Achille à Scyros“ (1804) zu citiren haben. Mit Ausnahme des für das Théâtre Feydeau geschriebenen „Wasserträgers“ und seines Pariser Erstlingswerkes, des für die grand opéra componirten „Demophoon“, der kalt ließ, obwohl Cherubini darin bemüht war, der französischen Rhetorik und musikalisch ausdrucksvolleren Declamation Rechnung zu tragen, gingen sämmtliche oben genannten Werke in dem, von Léonard, dem Coiffeur Marie Antoinette's, gegründeten Théâtre de la Foire St. Germain in Scene, an welchem Cherubini von 1789 bis 1792 Dirigent war. Während der Greuelscenen der Revolution entschädigte Cherubini, für seine durch die Zeitverhältnisse verlorene Stelle, die aufkeimende Liebe zu der reizenden Cécile Tourette, Tochter eines ehemaligen königl. Kammermusikus, mit der er sich 1793 vermählte. — Des 1805 beginnenden Aufenthaltes von Cherubini in Wien gedachten wir ebenfalls bereits im 29. Capitel. Gattin und Tochter hatten ihn nach der Kaiserstadt an der Donau begleitet, woselbst ihn der Altmeister Haydn, welchen Cherubini verehrungsvoll aufsuchte, wie einen Sohn aufnahm. Auch mit Beethoven trat er daselbst in persönlichen Verkehr. Das nähere Verhältniß scheint trotzdem zu Haydn bestanden zu haben, wie auch daraus hervorgeht, daß Cherubini bei der Nachricht von Haydn's Tod eine Trauercantate componirte und dieselbe zu des geschiedenen Großmeisters Angedenken mit großer Feierlichkeit im Conservatoire zur Aufführung bringen ließ, und daß er früher schon, als man ihn in Paris, wo man seine Bewunderung des Wiener Meisters kannte, aufgefordert, demselben den „Wasserträger“ zu dediciren, erklärt haben soll, sein Werk sei dessen noch nicht würdig. Und doch hat gerade diese herrliche Oper, vom Tage ihres Entstehens an bis auf die Gegenwart, nicht aufgehört, ein Gegenstand der Bewunderung großer und bedeutender Menschen und Künstler zu sein. Grétry stellte sich, nach den ersten der 200 einander in Paris unmittelbar folgenden Aufführungen des „Wasserträgers“, an die Spitze der französischen Tonkünstler, um Cherubini ihrer aller Verehrung



Notenschrift Cherubini's.

Anfang des C moll-Requiem nach dem im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin befindlichen Original.

auszudrücken; Goethe rühmt das Werk gegen Eckermann; auf dem Schreibtisch Beethoven's soll seine Partitur einen festen Ehrenplatz behauptet haben. C. M. von Weber endlich nennt den „Wasserträger" „eine göttliche Musik"; Robert Schumann denselben „eine geistreiche meisterliche Oper", deren Verfasser, „den feinen, gelehrten interessanten Italiener", er, „in seiner strengen Abgeschlossenheit", Italiens größtem Dichter, Dante, vergleicht. — Von den „Abenceragen", die wahrhafte Schätze von musikalisch Schönem und Tiefem enthalten (wir verweisen nur auf die durch ihre Chöre gewaltig wirkende Gerichtsscene und das derselben sich anschließende Finale), ist nicht viel mehr allgemein in's Publikum gedrungen, als die geistvolle, feuersprühende Ouvertüre, die, durch ihre glänzenden Effecte und ihren ebenso romantischen als chevaleresken Charakter, ein Lieblingsstück aller künstlerisch gebildeten großen Orchester Deutschlands und Frankreichs geworden ist. Noch mit 73 Jahren war der von einer unvergleichlichen Jugend erfüllte Meister im Stande, eine Oper, wie den dämonischen und von kühnem abenteuerlichem Geiste erfüllten „Ali Baba" zu componiren, der gleichsam alle Effecte moderner Instrumentirung, wie wir solchen seitdem bei Berlioz, Wagner und Liszt begegneten, vorausnimmt und anticipirt. Auch hier ist die Ouvertüre wieder ein sinfonisches Tongemälde von hinreißender Genialität und bildet, in Verbindung mit den Ouvertüren zu „Medea", „Lodoiska", „Faniska", „Anakreon", den „Abenceragen" und dem „Wasserträger", ein musikalisches Siebengestirn am Kunsthimmel classischer Instrumentalmusik, das für sich allein hingereicht haben würde, den Namen „Cherubini" unsterblich zu machen.

Nicht weniger groß, als im Gebiete der Oper und der Orchestercomposition, steht Cherubini als Kirchencomponist da. Er erstieg als solcher einen Gipfel, der ihn hoch über alle, während des 18. und 19. Jahrhunderts auftretenden Kirchencomponisten Italiens und Frankreichs emporhebt und als den Rivalen seiner großen landsmännischen Vorfahren auf diesem Felde: eines Palestrina, Gabrieli, Lotti, Scarlatti, sowie der größten deutschen Kirchencomponisten: eines Bach, Mozart und Beethoven, erscheinen läßt. Merkwürdig ist auch die Veranlassung, die ihn für eine Reihe von Jahren ganz der kirchlichen Tonkunst zuführte. Verstimmt durch die von Napoleon ihm widerfahrenen Zurücksetzungen und durch das Pariser Publikum, das ihm (wenn wir von den großen Erfolgen des „Wasserträgers" absehen) mehr respectvoll aus dem Wege ging, als ihn wirklich verstand, hatte er sich, als ginge ihn die Tonkunst überhaupt nichts mehr an, in Gesellschaft seines gelehrten Freundes Desfontaines, ganz dem eifrigen Studium der Botanik ergeben. Von Paris folgte er 1808, in Begleitung seines Schülers Auber, einer Einladung des Fürsten von Chimay nach dessen schöngelegenem Schloß. Auch im dortigen Parke sah man ihn eifrig botanisiren, woran sich, bei seiner Rückkehr zu seinen Wirthen, philosophische Betrachtungen über die bei seinen Naturstudien gemachten wunderbaren Erfahrungen schlossen. Durch einen Zufall ward er seiner Kunst wieder zurückgegeben. Man hatte im Städtchen Chimay den Cäcilientag durch eine, den dortigen musikalischen Kräften entsprechende Messe feiern wollen, an der es daselbst fehlte. Eine in dieser Beziehung an ihn gerichtete Bitte hatte der Meister barsch zurückgewiesen. Als Cherubini sich jedoch das nächste Mal zu der allabendlichen Versammlung im Salon der Fürstin eingefunden und an dem Tische niedergelassen, auf welchem sein Herbarium gewöhnlich seiner wartete, befand sich dort auch eine wie zufällig dahin gekommene Lage Noten-

papier. Bald sah die, scheinbar und klugerweise keine Notiz davon nehmende übrige Gesellschaft den Meister eifrig schreiben, er entwarf ein dreistimmiges Kyrie in F dur, dem sich später eine ganze Messe in dieser Tonart anschloß. Dieselbe war die Veranlassung, daß er mit erhobener Seele zur Tonkunst zurückkehrte und den Schatz des musikalisch Schönen und Erhabenen, den die Kirche bereits besaß, in neuer Weise bereicherte. Unter seinen hierhin gehörigen Arbeiten erwähnen wir besonders seine große, für die Krönung Karl's X. componirte Messe in A, eine C dur-Messe, ein seraphisch verklärtes Ave Maria, ein zu Einlagen bestimmtes Credo a capella, sowie seine beiden Requiems: das große für gemischten Chor und Orchester in C moll und sein zweites, nur für Männerchor mit Instrumentalbegleitung gesetztes Requiem in D*). Von Cherubini's C moll-Requiem, auf welches übrigens die erschütternde Dramatik des Requiems von Mozart stark mit eingewirkt, war Beethoven in dem Grade hingerissen, daß gewisse Partien seiner weit später geschriebenen Missa solennis noch unter den Eindrücken desselben stehen. Ich zähle jenes Cherubini'sche Werk zu den großartigsten Tonschöpfungen der neueren Zeit. Der Meister ist darin, nach langen zweifelvollen Kämpfen mit sich selbst, zu unerschütterlicher Gewißheit gelangt. Deßhalb tritt uns denn auch in dieser ergreifenden Tondichtung Alles als unzweifelhafte Thatsache und mit einer wahrhaft erschreckenden und überwältigenden Wirklichkeit entgegen, so daß wir, wir mögen wollen oder nicht, aus ruhig Zuschauenden bebende Mitspielende in dem furchtbaren Drama werden, das sich vor uns entwickelt. Und welche Meisterschaft läßt der Tondichter hier, sei es als Herrscher im Reiche des gebundenen Chorstils, sei es als kühner Neuerer in der Instrumentirung, gewahren. Bis zu den furchtbaren Posaunenrufen und dem einen, Mark und Bein durchdringenden Tamtamschlag, der das Zerbersten des Weltalls malt, hat sich der Meister, statt der Geigen, nur getheilter Bratschen in den Oberstimmen seines Streichorchesters bedient, durch deren gedämpftes Colorit er das Schauervolle der Nacht des Todes, in die er uns versenkt, noch vermehrt. Die wildauflodernden, noch gar nicht gehörten, hohen, hellen Geigentöne wirken nun im Dies irae gleich einem Meere rasender Flammen; solche Effecte aber und die finstere Größe und Leidenschaftlichkeit, die in dem ganzen erschütternden Tongemälde walten, mahnen mich unwillkürlich an das Werk eines anderen großen Florentiners: an „das jüngste Gericht" Michel Angelo's, des speciellen Landsmannes unseres Cherubini. Das C moll-Requiem ward zuerst am 21. Januar 1816 in der Kathedrale von St. Denis, und unter den folgenden Malen besonders feierlich im October 1834, bei Boieldieu's Leichenbegängniß aufgeführt. Das zweite 1836 componirte Requiem in D hatte Cherubini für sich selber bestimmt. König Karl X. ernannte Cherubini für die zu seiner Krönung componirte Messe zum Officier der Ehrenlegion, zu deren Comthur er später noch aufstieg. Im Jahre 1822 schwang sich unser Meister

*) Das Fehlen der weiblichen Stimmen in dem zuletzt genannten Werke soll mit als die, auf unseren Meister erfolgte Nachwirkung des Versuches eines, unter den Einflüssen der bigotten Tendenzen der Restauration wirkenden Kirchenfürsten anzusehen sein, der den, in früheren Zeiten in Frankreich vorgeschriebenen Ausschluß der Frauenstimmen vom Kirchengesang wieder in Kraft setzen wollte. Cherubini mögen überdies für ein Requiem die dunkleren Farben des Männerchors willkommen gewesen sein.

von einem Inspector und Professor des Pariser Conservatoire zu dessen Director empor, ein Amt, dem er, obwohl schon 62 Jahre alt, noch zwanzig Jahre lang vorstehen sollte. Hier waren, außer Auber und Halévy, auch Adam, Carafa, Fétis und noch viele andere Meister Frankreichs seine Schüler. Von Deutschland her stellten sich ihm Mendelssohn und Hiller vor, um ihre Arbeiten seinem Urtheil zu unterbreiten. Späterhin trat auch Rossini in ein pietätsvolles Verhältniß zu ihm, und Méhul gehörte zu seinen näheren Freunden. So sehen wir ihn, obwohl Italiener und der größte zeitgenössische Tondichter unter seinen Landsleuten, zugleich von der Muse der Tonkunst Deutschlands geküßt, und als das geistige Oberhaupt des musikalischen Frankreichs dastehen, zu welchem Schüler und Meister aller Länder wallfahrteten*). Cherubini, der, außer seiner musikalischen auch eine hohe allgemeine Bildung besaß und, mit seiner großartigen und vielseitigen Begabung als Künstler, feinen Humor und beißende Ironie vereinigte, war, bei allem der Anmaßung gezeigten berechtigten Selbstgefühl, dem Genie gegenüber von der liebenswürdigsten, ja entschieden zu weit gehenden Bescheidenheit erfüllt. So rief er, als er gelegentlich Compositionen von sich und Beethoven auf demselben Concertprogramm erblickte: „Neben dem großen Deutschen werde ich wie ein Knabe erscheinen!“ Als man ihn ersuchte, der Aufführung der Sinfonie eines Componisten beizuwohnen, von dessen Talent und Können er sich wenig versprach, antwortete er: „Wozu soll ich hören, wie man es nicht machen soll?“ — Sein Schüler Halévy bat ihn, der Generalprobe einer seiner frühesten Opern beizuwohnen. Meister und Jünger saßen nebeneinander und als Cherubini nach dem ersten Act immer noch schwieg, fragte ihn Halévy: „Warum sagen Sie mir kein Wort über meine Musik, Meister?“ — „Hast du mir denn schon etwas gesagt?“ erwiderte Cherubini. — Berlioz äußerte einmal in des Altmeisters Gegenwart: „Ich liebe die Fuge nicht!“ — „Die Fuge liebt Sie ebensowenig,“ war Cherubini's treffende Antwort.

Cherubini starb am 15. März 1842, in seinem 82. Jahre, hochverehrt von der ganzen musikalischen und gebildeten Welt. Sein Begräbniß in Paris fand mit großem Pomp und unter der Antheilnahme aller hervorragenden Männer der Hauptstadt Frankreichs statt. Eines der besten Bildnisse unseres Meisters rührt von seinem Freunde, dem großen französischen Maler Ingres her, der ihn 1841, also nur ein Jahr vor seinem Tode, portraitirte.

Standen wir in Cherubini einer großen Künstlernatur von vorwaltend idealistischem Gepräge gegenüber, so haben wir es in Spontini mit einem Tondichter zu thun, dessen Wesen uns, im Gegensatz zu seinem bisher besprochenen Landsmanne,

---

*) Daß Cherubini von den französischen Tonkünstlern noch bis in die Gegenwart als ein solches geistiges Oberhaupt ihrer Aller angesehen ward, bewies mir 1867 in Paris der greise Auber. Derselbe sagte mir bei meinem Abschiedsbesuche: „Ehe Sie scheiden, sollen Sie noch das Köstlichste sehen, was meine Notenschränke verschließen“, mit welchen Worten er mir das Manuscript einer ihm von Cherubini geschenkten Messe (soviel ich mich erinnere der Missa solennis) vorlegte. Die ehrfurchtsvolle Miene, mit der der alte Herr die Kapsel aufschloß, welche der unschätzbaren Handschrift zum Schutze diente, sowie die hohe, stolze Genugthuung, mit der er darauf die Partitur seines verewigten Lehrers vor mir aufschlug, werde ich nie vergessen.

einen vorwaltend realistischen Zug gewahren läßt*). Gasparo Luigi Pacifico Spontini ward am 14. November 1774 zu Majolati, einem Marktflecken beim Städtchen Jesi im damaligen römischen Kirchenstaat geboren. Sein Vater, ein einfacher, aber für seine Kinder ehrgeiziger Landwirth, widersetzte sich den musikalischen Neigungen des Sohnes. Seinem Oheim, Joseph Spontini, Pfarrherr zu Jesi, der ihn zum katholischen Geistlichen erziehen sollte, entlief er, versöhnte sich aber dann wieder mit dem Onkel, der, als wohlwollender Mann und das große Talent des Neffen erkennend, sich der Ausbildung desselben nicht länger widersetzte. So trat er 1791 in das Conservatorium della Pietà zu Neapel ein, wo er von Sala und Tritto unterrichtet ward. Hier machte er schon als Schüler durch Einlagen in die Opern älterer Meister Aufsehen, was 1796 Sigismondi, den Director der Argentina in Rom, dazu antrieb, den Jüngling zu einer Flucht aus dem Conservatorium zu bereden, damit er ihm für sein Theater eine Oper componire. Diese, „I puntigli delle donne“, hatte einen so glänzenden Erfolg, daß ihm sein Entweichen aus der Musikschule, auf Piccini's Betreiben, der ihn unter seine speciellen Schüler aufnahm, verziehen ward. Mehrere hierauf von dem jungen Spontini für Rom, Florenz und Neapel componirte Opern hatten im Jahre 1800 seine Berufung an den, vor den Franzosen nach Palermo entwichenen neapolitanischen Hof zur Folge. Eine ihn dort compromittirende Liebe zu einer italienischen Prinzessin, sowie die damaligen verworrenen und ihn wenig befriedigenden Zustände seines Vaterlandes veranlaßten 1803 seine Uebersiedelung nach Paris. Das vorige Capitel hat uns gezeigt, wie er dort, von Gluck's Meisterwerken ergriffen, mit seiner ganzen musikalischen Vergangenheit brach, und welche wunderbar selbstständige und rapide Entwickelung sein gewaltiges Talent, in Folge dieser seiner inneren Umwandlung, daselbst nahm. Wir schieden in jenem Capitel nicht mehr von dem aufstrebenden, sondern von dem zu einem Weltruf emporgestiegenen Tonkünstler Spontini und haben, bezüglich seines Pariser Privatlebens,

Fig. 287. Spontini.

*) Realismus und Realistisches sind hier in jenem hohen und reinen Sinne zu verstehen, in welchem Goethe beide sich deckende Begriffe auf Künstler und Kunstwerke anwendet.

hier nur noch nachzutragen, daß er sich Anfang des Jahres 1810 mit der liebenswürdigen und hochgebildeten Tochter des ebenso berühmten als reichen Flügelfabrikanten Jean Baptiste Erard verheirathete, die ihm nicht nur in den Tagen seiner Triumphe, sondern auch in denen herber Prüfung bewundernd und treuliebend zur Seite stand. König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, der sich schon nach seinem 1814 stattgefundenen Einzuge in Paris für Spontini's dort gegebene Opern und des Tondichters Person lebhaft erwärmt, berief denselben im Sommer 1819, als seinen Generalmusikdirector und Hofcomponisten, an die königl. Oper von Berlin*). Mit seinem glänzend aufgenommenen „Ferdinand Cortez" eröffnete Spontini am 28. Juni 1820 seine amtliche Thätigkeit im Berliner Opernhause. Die königl. Kapelle hatte bald Ursache, auf ihren ausgezeichneten Dirigenten stolz zu sein. Ein damaliges Mitglied derselben schreibt darüber: „Das Spontini'sche Piano, von der ganzen Masse ausgeführt, klang wie das Pianissimo eines Quartetts, und das Forte übertraf den stärksten Donner. Zwischen diesem Piano und Forte bewegten sich Spontini's unübertreffliche Crescendo's und Decrescendo's. — Auf Schatten und Licht verwandte Spontini die allergrößte Sorgfalt. — Durch die vielen Proben, welche manchmal bis in die achtzig zählten, wurden seine Opern ein vollkommenes Eigenthum Aller, die in denselben mitwirkten. Natürlich, daß dadurch eine Sicherheit im Ensemble ohne Gleichen erzielt wurde. Mir kam's ganz wunderbar an, als ich zum ersten Male in einer solchen Oper mitspielte. Das hieß nicht Spielen, sondern Arbeiten. — Gleich einer Majestät trat Spontini in's Orchester, nahm seinen Feldherrnplatz ein, machte mit seinen stechenden Augen die Runde, fixirte das schwere Geschütz, wie er Contrabässe und Violoncelli nannte — und gab das Zeichen zum Anfang. Wie eine eherne Säule stand er vor seinem Pulte, nur den unteren Theil des rechten Armes bewegend. Er war das schönste Musterbild eines Dirigenten. — Die Kammermusiker, vom Concertmeister bis zum Paukenschläger herunter, saßen in einer wahren Furcht des Herrn da, aber executirten dessenungeachtet mit einer wahrhaften Begeisterung, die sich ungeschwächt bis zur letzten Note erhielt. Mit den Worten: ‚Ick danke,' verließ Spontini stets den Dirigentenplatz." —

*) Fétis giebt seinen Berliner Gehalt sehr übertrieben auf 10000 Thaler an; derselbe betrug mit allen Nebenemolumenten etwa 6000 Thlr.; dagegen gehen die Rechte, die ihm durch eine vom König unterm 26. September 1821 erlassene besondere Instruction verliehen wurden, ungewöhnlich weit. Es heißt darin unter Anderem: „Zum unmittelbaren und ausschließlichen Ressort des p. p. Spontini gehören in Beziehung auf die Vorstellungen von Opern und anderer Gesangsstücke: a) die Vertheilung der Gesang-Partien; b) die Anordnung und Leitung der Proben; c) die Bestimmung wegen etwanniger Auslassung effectloser und Einlegung fremder Gesangstücke; d) die scenischen Anordnungen, insofern der Effect der Musik davon abhängig ist, welche der Regisseur, nach den Anweisungen des p. p. Spontini, auszuführen verpflichtet ist und denen das untergeordnete Personal, als Maschinisten, Garderobiers, Decorateure u. s. w., die genaueste Folge zu leisten hat; e) die Bestimmung über die Direction bei den Aufführungen und Proben, insofern er sie nicht selbst übernimmt; f) die Sorge für das doubliren der Besetzung der Haupt-Partien, zur Vermeidung der Absagung angekündigter Stücke." Spontini hatte überdies fast das alleinige Bestimmungsrecht über die in das Repertoir aufzunehmenden, oder zurückzuweisenden Opern, sowie sehr weit gehende Befugnisse bezüglich der Zurechtweisungen und Bestrafungen des gesammten Opernpersonals.

Wir fügen diesen Aufzeichnungen eines seiner Untergebenen hinzu, was uns noch von anderen Zeitgenossen des Meisters über die Führung seines Scepters im Orchester mitgetheilt worden. Spontini bestand, dem Streichorchester gegenüber, mit der größten Strenge auf gleichartigste Bogenführung und Strichart auch der kleinsten der, für die Geigen oder den ganzen Streicherchor von ihm gesetzten Gänge, Passagen und Cantilenen, wodurch deren Effect, und oft auch die Größe und Erhabenheit derselben, erstaunlich gesteigert ward. Die Sforzando's, die er vorschrieb, erreichten oft, wenn die Großartigkeit der Musik damit Hand in Hand ging, eine wahrhaft mark- und nervenerschütternde Gewalt. So erzählte uns Eckert, daß die, auf dem ersten guten Tacttheil vorgeschriebenen Accente in Gluck's großer Armiden-Arie in F dur, in welcher Armide die Furie des Hasses aus der Tiefe des Orkus heraufbeschwört, unter Spontini's Direction in die Seele des Hörers geführten Dolchstichen geglichen und auf diese Weise zum Verständniß der hohen Intentionen des Tondichters auch ihrerseits mächtig mit beigetragen hätten. Nach der Generalprobe einer großen Oper pflegte er zu den Mitwirkenden zu sagen: „A revoir, messieurs, au champ de bataille“; beim Einstudiren, namentlich da, wo es sich um großangelegte Steigerungen handelte, rief er häufig dem Orchester, wie ein General, der seine Truppen anfeuert, mit lauter Stimme zu: „Allez!“ „En avant!“ „Martelez!“ —

Wir berührten die Eigenthümlichkeiten des Dirigenten Spontini, dessen Verdienst, neben der Größe des mit ihm in einer Person vereinigten Tondichters, doch immer nur eine nebensächliche sein kann, nur darum mit einer gewissen Ausführlichkeit, weil uns daraus, wie uns scheinen will, ein deutlicheres Bild des heroisch angelegten, wie sein Imperator keinen Widerspruch duldenden und auf große Ziele mit genialer Sicherheit losgehenden Mannes entgegentritt, als ein solches auf andere Weise hätte gegeben werden können. Wir glauben dadurch zugleich auch die erschütternde Gewalt, mit welcher eine solche, durch jeden Widerstand empörte aristokratische Natur nachmals mit Feinden zusammenstoßen mußte, die ihre Wege kreuzen wollten, besser begreiflich gemacht zu haben, als dies durch lange Deductionen möglich gewesen wäre. — Anfänglich zwar schien sich alles trefflich in Berlin für unseren Meister zu gestalten. Ebenso wie sein „Cortez“, rief seine „Vestalin“ einen Sturm der Begeisterung unter den Berlinern hervor, und als nun selbst die, in Paris so kalt aufgenommene „Olympia“ den glänzendsten Erfolg in Berlin erlebte, konnte die Zufriedenheit des Meisters mit seinem Publikum und des letzteren mit dem gefeierten Tondichter kaum höher mehr steigen. Der Componist ward, nach der Aufführung der „Olympia“ im königl. Opernhause, mit Blumen und ihm zu Ehren gedruckten Versen überschüttet, und als er nun gar in gebrochenem Deutsch zur begeisterten Menge sagte: „Dank, von ganzem Herzen!“ kannte der Jubel keine Grenzen*). Es sollte jedoch bald anders kommen. Im Jahre 1824 hatte der König Spontini die Oper „Alcidor“, zur Feier der Hochzeit des Kronprinzen mit der Prinzessin Elisabeth von Baiern, zu componiren aufgetragen. Bei der Inscenirung dieser Oper verhielt sich ein großer Theil des Berliner Publikums zum ersten Male ablehnend gegen ein

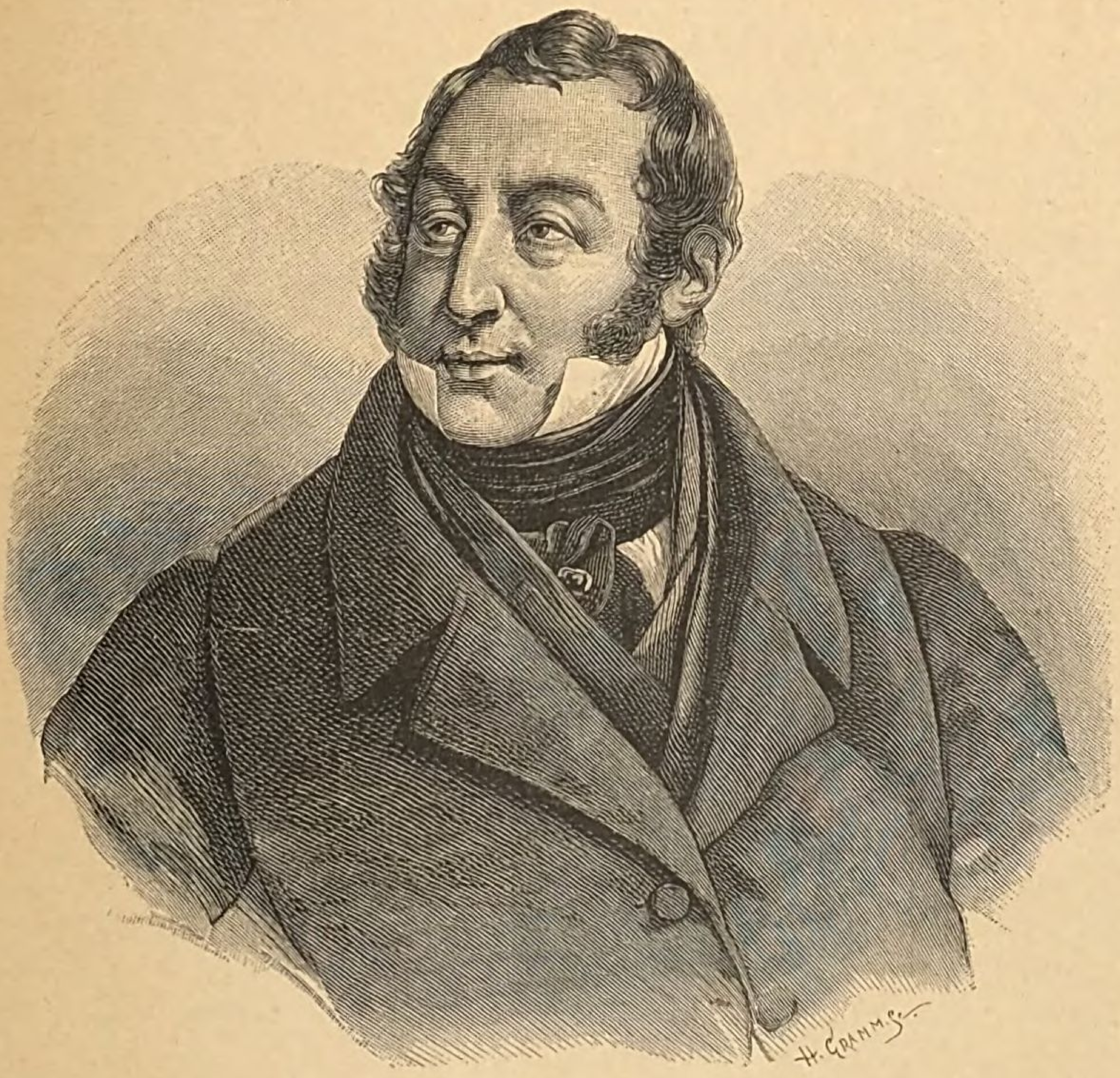
---

*) Wurden ihm derartige Ovationen doch selbst noch nach seiner, 1822 gegebenen Festoper „Nurmahal“, nach deren Schluß deutsche Lobgedichte und italienische Sonette vom Plafond des Opernhauses auf das Beifall klatschende Publikum herabregneten, zu Theil.

Spontini'sches Werk. Man warf dem Meister seine zu rauschende Instrumentirung der Oper, die Verwendung so unkünstlerischer Mittel, wie die darin vorkommenden abgestimmten Ambosse vor, durch die er seine in den letzten Jahren eingetretene Armuth an Ideen verbergen wolle, welchen Angriffen der Kritik der Berliner Witz damit secundirte, daß er „Alcidor" in „Allzudoll" umtaufte. Nicht besser ging es Spontini mit seiner von Raupach gedichteten und 1829 in Scene gehenden Oper „Agnes von Hohenstaufen", die man, trotz vieles darin enthaltenen Schönen und Trefflichen, ebenfalls mit Kälte aufnahm. Wenn nun auch nicht zu leugnen ist, daß Spontini's drei in Berlin componirte Opern „Nurmahal", „Alcidor" und „Agnes von Hohenstaufen", bei manchem vereinzelten Trefflichen, im Ganzen bedeutend hinter seinen drei in Paris componirten Bühnenwerken „Vestalin", „Cortez" und „Olympia" zurückstehen, so galt doch die zunehmende Animosität der Berliner gegen Spontini nicht der nachlassenden Schöpferkraft unseres Tondichters, sondern vielmehr der Stellung, die derselbe im Musikleben Deutschlands und der preußischen Hauptstadt während der letzten Jahre einzunehmen begonnen hatte. Spontini, der nicht, wie Cherubini, mitlebende und mitstrebende Fachgenossen begünstigte, stellte sich und seine Opern so sehr ausschließlich in den Vordergrund, und gebrauchte dabei die ihm vom König verliehene große Macht so sehr nur zu seinen persönlichen Zwecken, daß endlich, besonders da er (mit Ausnahme von Gluck's und Mozart's Opern) alle deutschen Bühnenwerke unterdrückte, sich das Nationalgefühl zu regen begann und ihm eine starke Opposition erwuchs. So kam es schon im Jahre 1821 zu einer Art von Entscheidungskampf zwischen seinen Anhängern, zu welchen damals noch der Hof und der größte Theil der Aristokratie gehörte, und der deutschen Partei, die sich hauptsächlich aus bürgerlichen Kreisen und dem Volke rekrutirte. Den Anlaß dazu gaben die ersten Aufführungen von Weber's „Freischütz" in Berlin, welcher charakteristischerweise am 18. Juni, dem Jahrestage jener Schlacht von Belle-Alliance, in der Spontini's Abgott Napoleon den deutschen Waffen erlegen, in Scene ging. Die Verehrer Spontini's boten Alles auf, um die Oper des deutschen Meisters nicht emporkommen zu lassen; das große Publikum jedoch, dem Weber schon durch die von vaterländischem Geiste durchwehten Compositionen der Körner'schen Freiheitslieder und seine Musik zu „Preciosa" an's Herz gewachsen war, wurde von den frischen volksthümlichen Klängen des „Freischütz" so sehr ergriffen und hingerissen, daß die neue deutsche Oper alle stelle ging. Die sich hierdurch erhöhende Erbitterung Spontini's, und sein noch energischer werdender Widerstand gegen die neue deutsche Musik, machten die Kluft zwischen ihm und den nationalen Kreisen Berlins noch weiter und unausfüllbarer*). Da sich nun auch heftige Angriffe der Presse auf ihn mit denen des Publikums verbündeten, welches letztere sich, durch die von Spontini erfahrenen mannigfaltigen Herausforderungen erregt, seinerseits ebenfalls in einem gereizten Zustand befand, und endlich Ludwig Rellstab, der an der Spitze der den italienischen Tondichter bekämpfenden Opposition stand, sogar öffentlich discutirte, ob ein Mann wie Spontini, den man in Berlin nur als den Verfasser so flacher Machwerke und

*) Daß Spontini später, als er die Macht des deutschen Nationalgefühls an sich erfahren, Spohr und Weber aufforderte, „Jessonda" und „Euryanthe" bei deren ersten Aufführungen in Berlin persönlich zu dirigiren, war nur ein Act diplomatischer Klugheit.

Gelegenheitscompositionen wie „Lalla Rookh“, „Nurmahal“ und „Alcidor“ kennen gelernt, überhaupt der Componist der genialen Opern „Vestalin“ und „Cortez“ sein könne, was er seinerseits ernstlich bezweifeln müsse, so kam es zu einer höchst bedenklichen Krisis der Zustände, in deren Mitte unser Meister in Preußens Hauptstadt verweilte. Zunächst freilich schien Spontini zu triumphiren; er verklagte Rellstab vor Gericht und hatte die Genugthuung, daß derselbe wegen Verleumdung und einer dem Meister im Opernhause bereiteten Skandalscene zu vierzehntägiger Haft in der Berliner Hausvogtei verurtheilt ward. Hiermit aber waren die Verhältnisse für Spontini nur noch acutere geworden. Denn in den Augen der nationalen Partei von Berlin hatte Rellstab, den übrigens die Verbüßung seiner Haft nicht gerade zahmer gemacht, nunmehr das Antlitz eines Märtyrers für die deutsche Sache gewonnen, wozu noch kam, daß Graf Brühl, der Intendant der königl. Theater, den die Instruction des Königs, durch welche Spontini seiner Oberleitung nicht nur fast entzogen, sondern ihm gewissermaßen coordinirt war, gewaltig verdrossen, sich ebenfalls dem Chorus der Feinde Spontini's mit ganzer Seele anzuschließen begann. Unter diesen Umständen setzte Friedrich Wilhelm IV. bei seinem Regierungsantritt eine Kommission zur Begutachtung und Begleichung der schwankend gewordenen Directionsverhältnisse der königl. Oper ein. Noch ehe diese Behörde jedoch zu einem Erkenntniß gekommen, erklärte Spontini öffentlich: daß das geheiligte Wort, welches ihm zwei preußische Könige gegeben, compromittirt sein werde, falls die Kommission sich etwa beikommen lassen solle, gegen ihn zu entscheiden. Spontini ward, in Folge dieser, einer Drohung gleichenden Herausforderung einer vom König eingesetzten Behörde, durch den Criminal-Senat des Kammergerichts in Untersuchung gezogen und wegen Majestätsbeleidigung zu neunmonatlichem Festungsarrest verurtheilt. Der milde, wohlwollende König jedoch, der in Spontini den Künstler ebenso hochhielt, als er den Menschen entschuldigte, schlug dies Erkenntniß nieder und entband den Meister 1841 auf die großmüthigste Weise aller seiner Functionen, indem er ihm nicht nur seinen vollen Gehalt und alle seine Titel beließ, sondern ihm die Freiheit ertheilte, von nun an seine ganze Muße ausschließlich der Composition für die königl. Oper zu widmen, an welchem Institute es ihm selbstverständlich freistehen werde, auch künftighin seine eigenen Werke persönlich zu dirigiren. Spontini fühlte jedoch, daß seine Berliner Stellung unhaltbar geworden sei. Er nahm darum seine völlige Entlassung, jetzt wohl einsehend, daß er mehr gegen das deutsche Publikum gefehlt, als dieses gegen ihn. Eine solche neugewonnene Ueberzeugung geht namentlich aus den ihm Ehre machenden Worten hervor, die er bei einem, 1842 in Leipzig ihm gegebenen Abschiedsfeste sprach. Es heißt darin: „Ich scheide von Berlin mit schwerem, aber dankerfülltem Herzen. Die Kränkungen, die Einzelne mir zugefügt, und die ich Jedem von ganzem Herzen vergebe, können mich nicht undankbar machen gegen eine Stadt, die mir 23 Jahre lang ihren Schutz, ihre Achtung und ihre Liebe geschenkt. Berlin wird mir die schönste und heiligste Erinnerung meines Lebens bleiben und ich werde es lieben und segnen bis zum letzten Lebenshauche. Ich scheide aus Berlin, wie der Sänger des „Befreiten Jerusalems“ vom Hofe von Ferrara. Nicht wärmer kann Tasso seine Leonore lieben, als ich meinen preußischen König!“ — Spontini kehrte von nun an wohl noch vorübergehend nach Preußens Hauptstadt zurück, ließ sich jedoch daselbst nicht wieder dauernd nieder. Schon 1838 hatte er eine Urlaubsreise nach seiner



Gioachino Rossini

geb. 29. Februar 1792 zu Pesaro, gest. 13. November 1868 zu Passy bei Paris.

Gemalt von H. Grevedon, 1828. Nach einer Original-Lithographie.

Heimath, dem Kirchenstaat, angetreten. Nach seiner Entlassung in Berlin ging er nach Paris, fand aber dort eine sehr reservirte Haltung und kühle Aufnahme beim Publikum. Sein Landsmann Rossini herrschte damals daselbst fast unumschränkt und theilte sich mit Meyerbeer in die in der französischen Hauptstadt zu erntenden Lorbeeren. Es schien fast, als habe der Schöpfer der „Vestalin" sich selbst überlebt und als wolle die neu heraufgewachsene Generation nichts mehr von ihm wissen. So mußte der gewaltige Meister eine Zeit lang schmerzlich empfinden, wie eitel alle äußerlich auf ihn gehäuften und früher vielfach von ihm überschätzten Ehren, im Vergleiche zu der Werthschätzung seien, die die Welt den Geisteswerken eines Künstlers zolle. Der Menge imponirte weder der Grafenstand, in welchen ihn der heilige Vater, indem er ihn zum Conte von Sant' Andrea ernannt, erhoben, noch seine Mitgliedschaft des Pariser Institut und des Senates der Berliner Akademie der Künste. Ebensowenig vermochte seine, mit hohen Orden aller Kaiser und Könige Europas reich decorirte Brust ihm den geringsten Trost für die Gleichgültigkeit zu verleihen, durch die das Publikum den einst hochgefeierten Componisten verletzte. Aber dem gekränkten Herzen unseres Tondichters sollte doch noch Genugthuung werden. Denn gerade um die Zeit, da man ihm in Paris nur noch jene lässige Achtung zollte, wie man sie einer verschollenen Größe zu spenden pflegt und da selbst sein italienisches Vaterland seinen großen Sohn kaum noch dem Namen nach kannte, begann das, was unsterblich unter seinen Schöpfungen ist, glänzend wieder aufzuleben. Zunächst in Deutschland, wo man inzwischen ruhiger und gerechter gegen ihn geworden; und so erstanden „Vestalin" und „Cortez" zu neuem Leben auf allen großen deutschen Bühnen. Spontini wurde 1844, zu persönlicher Direction seiner großen Opern, nach Dresden berufen, und 1847 lud ihn das Comité der niederrheinischen Musikfeste nach Köln ein. Hier leitete der greise Meister, vor Tausenden von Hörern, einen Theil seiner herrlichen Chöre und Scenen aus der „Vestalin" und der „Olympia", welche eine tiefe Rührung hervorriefen, die sich zuletzt in einem nicht enden wollenden Beifallssturm Luft machte. Kurz vor seinem Tode ergriff ihn abermals die Sehnsucht nach seiner sonnigen südlichen Heimath. Er berührte auch Rom, wo ihm der tüchtige deutsche Musiker Landsberg, in dessen Salons sich alle römischen Künstler Rendezvous gaben, einen glänzenden Empfang bereitete. Seine letzten Tage verbrachte Spontini in seinem Geburtsorte Majolati, dessen Gemeinde er, ebenso wie den Institutionen des benachbarten Städtchens Jesi, einen bedeutenden Theil seines großen Vermögens vermachte. Er starb in Majolati am 24. Januar 1851, in den Armen seiner unter zärtlichen Thränen über ihn gebeugten Gattin; sein letzter Ruf war, wie seine Wittwe Freunden mittheilte: „La Vestale!" — gleichsam als habe der Meister eine Vision gehabt, in welcher ihm die herrlichste seiner tondichterischen Gestalten erschienen sei, um ihm, an der Schwelle eines neuen Daseins, den unverwelklichen Kranz unsterblichen Nachruhms auf das Haupt zu drücken.

Spontini's Geistesgepräge als musikalischer Dramatiker offenbart sich im Erhabenen und Heroischen, dem er einen ebenso schwunghaften und feurigen, als tiefen und leidenschaftlichen Ausdruck zu geben vermag. Er wandelt immer auf dem Kothurn, und die Darstellung großer, durch imponirende Massenwirkungen und Orchestereffecte unterstützter tragischer Conflicte, bei der er sich jedoch nie in hohles Theaterpathos verliert, ist ihm zur anderen Natur geworden. Im Einzelnen vermag er jedoch eben-

sowohl rührend zu wirken, den Hörer weihevoll zu stimmen oder ihn durch Anmuth und keusche Schönheit zu entzücken, wofür namentlich die „Vestalin" herrliche Beispiele liefert. Das letztgenannte Werk spiegelt die Größe und Majestät des Römerthums in ebenso classischen Linien und plastischer Gestaltung, wie die Opern Gluck's die Schönheit und Erhabenheit des Griechenthums. Und wenn Gluck hierbei, den griechischen Tragikern vergleichbar, sich gern in die geheimnißvollen Tiefen des individuellen Seins und Empfindens versenkt, so stellt Spontini, wie ein römischer Imperator, am liebsten ganze Völker einander kämpfend gegenüber. Er hatte freilich an Mozart einen Vorgänger in der Darstellung Roms. Mozart's „Titus" verhält sich jedoch zu Spontini's „Vestalin", wie ein in harmonisch abgetönten Farben gemaltes Bild zu einer in Marmor gemeißelten Gruppe am Tempel des Jupiter capitolinus. Man darf überdies nicht vergessen, daß der „Titus" nur eine flüchtig hingeworfene Gelegenheitsoper Mozart's war, während die „Vestalin" ihrer Heldin zu Liebe componirt wurde und an derselben eine Gestalt besitzt, deren hehre, ideale Jungfräulichkeit für sich allein dazu hinreichen würde, der Oper alle unsere Sympathien zu gewinnen. Auch der dramatische Fortgang und die inneren und äußeren Conflicte, die Spontini darzustellen hatte, sind bei weitem spannendere und gesteigertere, als im „Titus". Die Weise endlich, in welcher der Meister das, anfänglich traurig entsagende Gemüth seiner Julia sich allmälig durch das Feuer der Liebe zur Leidenschaft entflammen läßt, bis die letztere endlich in jenen Aufschrei der durch Priesterwahnsinn beleidigten Natur ausbricht, der gegen den Schluß des zweiten Actes unser Herz erbeben macht, gehört zum Größesten, was nicht nur die Oper, sondern das Drama überhaupt geleistet. Und wenn auch die „Vestalin", wie jedes in seiner Art vollkommene Kunstwerk, nur in ihrer Einheit und als ein Ganzes wahrhaft gewürdigt werden kann, so dürfen wir doch zu den ergreifendsten Nummern derselben die Chöre der Priesterinnen, das große Duett zwischen Julia und Licinius, den Triumphmarsch des ersten Actes, das erschütternde Finale des zweiten Actes und den Trauermarsch zählen, unter dessen Klängen Julia von den Priestern und dem Volke zum Tode geleitet wird, nicht weniger auch das rührende, an die Klage der Antigone um ihr junges Leben erinnernde Lied, mit welchem Julia vom Dasein Abschied nimmt. — Spontini's zweite unsterbliche Oper, der „Cortez", zeigt zwar nicht mehr in gleicher Weise den Schmelz und die Frische der Jugend, den Reichthum an Melodie und jene scheinbare Mühelosigkeit des Producirens, die in der „Vestalin" hervortreten; er enthält bereits mehr künstlerische Reflexion und es fehlen ihm jene Momente in der Musik, die uns, durch ihre Anknüpfung an das ewig Menschliche, in der „Vestalin" so tief rühren. „Cortez" bleibt demungeachtet eine der bedeutendsten Opern, die unser Jahrhundert hervorgebracht. Und wenn wir bedenken, in welcher mustergültigen Weise Spontini in seiner „Vestalin" das classische Römerthum gezeichnet, so müssen wir über die Objectivität erstaunen, mit der es dem Tondichter gelingt, im „Cortez" eine völlig andere, der antiken entgegengesetzte Welt in Tönen darzustellen. Der katholisch ritterliche, auf kühne Abenteuer gerichtete und edle Sinn der Spanier des 16. Jahrhunderts, die Paarung kindlicher Naivität mit religiösem Fanatismus in einem fremden, und einem fernen südlichen Klima angehörenden Volke, von der Natur der Mexikaner, sind Spontini in unübertrefflicher Weise gelungen. Völlig neu und original vollends tritt der Meister in Scenen, wie die des großen Finales des zweiten Actes

vor uns hin. Hier dämpft der Held Cortez den im Lager ausgebrochenen Aufstand seiner Krieger, die nach der fernen Heimath zurückverlangen, bis zu dem Grade durch die Macht seiner Persönlichkeit, daß er die Schiffe, die ihn nach dem fremden Welttheil hinüber brachten, vor den Augen des Heeres in Flammen aufgehen zu lassen wagen darf. Indem es der Künstler unternahm, diese, aus der geschichtlichen Tradition bekannte Scene sich in der Sprache der Töne vor uns entwickeln zu lassen, eroberte er der Musik ein ganz neues und bis dahin unbekanntes Ausdrucksgebiet. Herrlich schließen sich, in immer großartigerer Steigerung, in diesem Finale jene, die Manneskraft schmelzenden süßen Lieder und üppigen verführerischen Tänze der mexikanischen Jungfrauen und Jünglinge, welche Geschenke in's Lager gebracht, die Regungen der Sehnsucht des, bei diesen weichen seltsamen Klängen und dem fremdartigen Schauspiel erwachenden Heimwehs der spanischen Krieger nach Europa, ihre ausbrechende Meuterei, die Todesverachtung, mit der ihr Führer mitten unter die Aufrührer tritt und sie durch seine hohe heldenhafte Gesinnung so erschüttert und beschämt, daß sie vor ihm in die Kniee sinken, der große historische Moment des Verbrennens der Schiffe, sowie endlich der Siegesjubel, in welchen der Held und sein Heer bei diesem Anblicke ausbrechen, aneinander. Wer diese Scenen von gutgeschulten Chören und von einem hervorragenden Vertreter des Cortez, wie wir ihn seiner Zeit in Dresden in Tichatscheck bewunderten, gehört und gesehen, der fühlt sich selber entflammt und fortgerissen von kriegerischem Feuer und edler Kampfeslust, und so hat Spontini jedenfalls auch hier den besten Geistesgehalt der Napoleonischen Geschichtsepoche gleichsam wie in Marmor und Erz gemeißelt festgehalten. Nicht minder plastisch wahrheitsvoll, in seiner furchtbaren Schrecklichkeit, ist der, Menschenopfer fordernde Götzendienst Mexikos und seines Priesterthums, sowie der bis zu furienhaften Tänzen aufgeregte Fanatismus der Mexikaner geschildert. Dabei liegt (selbst schon im Klangcolorit des Orchesters) etwas von jenem warmen Hauch des Südens, von jener verzehrenden Gluth der Tropen über das ganze Werk verbreitet, die für Westindien und Mexiko so charakteristisch sind. Und wenn in diese fremdartige Welt das wundervolle Terzett der drei zum Opfertode bestimmten Spanier hineinklingt, so ergreift auch uns, mit ihnen, eine heiße Sehnsucht nach dem fernen Europa, dessen heimathliche Küsten die in edler Fassung ihren Tod erwartenden Männer nicht wieder zu erblicken hoffen dürfen.

Wenden wir uns von Cherubini und Spontini, von denen der Eine durch seine herbe Größe und keusche Anmuth, der Andere durch seine Energie, Kühnheit und Erhabenheit aus dem Rahmen des verweichlichten damaligen Italiens völlig heraustritt, ohne jede weitere Vermittlung Rossini zu, so will es im ersten Momente scheinen, als sei derselbe seinen beiden großen Landsleuten nicht bis zu dem Grade ebenbürtig, um als Dritter in ihrem Bunde gelten zu können. Wir geben, dem gegenüber, zunächst unbedingt zu, daß Cherubini und Spontini ihren Landsmann Rossini sowohl an künstlerischem Ernst und Strenge gegen sich selbst, wie an Tiefe musikalischen Ausdrucks und bezüglich eines, durch eine große ernste Weltauffassung gefesteten Charakters noch überragen; an verschwenderischer Naturbegabung jedoch steht er ihnen gleich, und im „Tell“ und „Barbier“ hat er überdies gezeigt, daß er ihnen in den beiden Werken, in denen er sich am meisten zusammennahm, auch als Künstler an die Seite zu stellen ist. Denn diese beiden Opern trennen Rossini ebenso entschieden von den italienischen Tonsetzern seiner Zeit, (trennen sie ihn doch sogar von

allem, was er selbst im Uebrigen geschaffen) wie dies bei Cherubini und Spontini der Fall ist.

Aber nicht allein in diesem ihrem Emporragen über die Mitlebenden unter ihren Landsleuten haben wir das Band zu suchen, das Cherubini, Spontini und Rossini verknüpft; es existiren noch andere Wechselbeziehungen zwischen ihnen, die sie zu einer besonderen Gruppe, sowohl in der Musikgeschichte im Allgemeinen, als in der musikalischen Entwickelung ihres speciellen Vaterlandes Italien zusammenschließen. Die vornehmste dieser Gemeinsamkeiten finden wir in dem, im Verhältniß zu früher, hoch gesteigerten, ja zur Vorherrschaft gelangten Einfluß der Großmeister Deutschlands auf das vorgenannte Künstlertriumvirat. Die Ueberschrift, die wir dem neunten Abschnitt unseres Werkes gegeben, die da lautet: „Einwirkungen der deutschen Genie-Epoche auf Italiener und Franzosen", erfährt ihre glänzendste Bewahrheitung Cherubini, Spontini und Rossini gegenüber. Wie Cherubini erst durch die Einwirkungen Gluck's, Haydn's und Mozart's, Spontini durch diejenige Gluck's, die großen Meister wurden, die wir in ihnen bewundern, so ward Rossini, zum „Barbier von Sevilla" und „Tell", erst durch seine nähere Bekanntschaft mit den Werken Haydn's und des von ihm angebeteten Mozart befähigt. Alle Drei verdanken das Beste, was sie hervorgebracht, sowie die Dauer, durch die sich ihre Werke von den längst untergegangenen ihrer italienischen Zeitgenossen unterscheiden, dem Umstande, daß sie nicht, wie diese, auf früheren, längst verscherzten Ruhm pochend, der deutschen Schule hochmüthig den Rücken wandten, sondern sich den Großmeistern derselben mit Liebe und Begeisterung anschlossen. Damit hängt denn weiterhin zusammen, daß wir in Cherubini, Spontini und Rossini (vom Letztgenannten immer nur als vom Schöpfer des „Barbier" und „Tell" gesprochen) Männern begegnen, die, an die Stelle der Concertopern der Meister der ganz verflachten neapolitanischen Schule eines Sacchini, Paesiello, Zingarelli und Paer, wieder musikalisch-dramatisches Leben und dramatische Wahrheit, sowie die Durchführung in sich abgeschlossener und contrastirender Charaktere setzten, daher auch dem Ensemble, das sich fast nur noch auf Duette in den bekannten conventionellen Terzen- und Sextengängen beschränkte, wieder eine wahrhaft polyphone Gestaltung liehen, die sich auch auf das Orchester ausdehnte, das, bei ihren Landsleuten zur dürftigen, sklavisch gefesselten und ganz indifferenten Unterlage der Singstimmen erniedrigt, seine selbstständige Stellung ebensowohl durch seine nunmehr beginnende Emancipation von den Sängern, als auch durch seine, zum ersten Mal in Italien darin zur Geltung kommenden coloristischen Elemente und Wirkungen documentirte.

Gioachimo Rossini, den wir zunächst freilich noch nicht als den hier gepriesenen Meister, sondern als den Schöpfer jener vom üppigsten Wohllaut überfließenden national-italienischen Melodisten-Oper kennen lernen, welche Europa eine Zeit lang glauben machte, daß die Weltherrschaft der Italiener in der Musik zum zweiten Mal beginne, ward am 29. Februar 1792 zu Pesaro in der Romagna geboren. Sein Vater vereinigte im Städtchen die untergeordneten Functionen eines Waldhornbläsers und Fleischbeschauers; seine Mutter war Sängerin an einer kleinen wandernden Opernbühne. So wuchs er, von Kindesbeinen an, wenigstens unter musikalischen Eindrücken auf und ward, als sich seine schöne Knabenstimme zu entwickeln begann, zu Tesei nach Bologna in die Lehre gethan, dessen Unterricht am

dortigen musikalischen Lyceum sich 1807 die höhere Unterweisung in der Composition durch Mattei, einen Schüler des uns längst bekannten Padre Martini, anschloß. Auch darf nicht vergessen werden, daß es dem jungen Rossini, zum Staunen aller Welt, bereits im vorhergehenden Jahre gelungen war, Haydn's „Jahreszeiten", ein Werk, das schon damals zu seinen Lieblingen gehörte, mit der Academia dei Concordi aufzuführen, einer Gesellschaft, die den vierzehnjährigen Knaben, seiner großen Anlagen halber, zu ihrem Dirigenten erwählt hatte. Zum Unglück für den begabten Jüngling erwies sich Mattei als ein trockener musikalischer Schulmeister, dem es ebensowenig gegeben war, dem genialen Schüler ein Interesse an der Fuge und am fugirten Stil, als am doppelten Contrapunkt einzuflößen, zumal da sich der damals schon bequeme Rossini gern bei des guten Mannes spöttischer Versicherung beruhigte, daß für Jemand, der, gleich ihm, einmal nur Opern und profane Musik componiren wolle, der einfache Contrapunkt mehr als ausreiche. Auf eigene Hand suchte sich unser junger Musikstudent dagegen aus der Bibliotbek des berühmten Bologneser Lyceums Arbeiten Haydn's und Mozart's heraus und setzte sich, in den Fällen, wo er dort, nach altitalienischer Manier, nur Stimmen fand (z. B. von einer Anzahl Streichquartette beider deutscher Großmeister), dieselben eigenhändig in Partitur. Unter seinen Mitschülern und Lehrern am Lyceum ward er, um dieser für die Tonkunst Deutschlands gezeigten Vorliebe halber, damals „Il Tedeschino" genannt. Auf der Bühne erschien Rossini das erste Mal mit der, 1810 am Theater San Mose zu Venedig gegebenen einactigen komischen Oper: „La cambiale di matrimonio", welcher 1811 „L'equivoco stravagante" (ebenfalls eine opera buffa) folgte. Nach sechs weiteren, in dem einen Jahre 1812 für Venedig, Ferrara und Mailand geschriebenen Opern, gelang es ihm jedoch erst mit der vorletzten derselben, mit: „La pietra del paragone", einen ungewöhnlichen Erfolg zu erzielen. Doch wurde auch dieser noch durch seine, 1813 am Fenicetheater zu Venedig in Scene gehende opera seria, der „Tankred", verdunkelt, der schon bei seiner erstmaligen Darstellung einen so fabelhaften Erfolg hatte, daß man sagen durfte, Rossini sei im Laufe eines einzigen Abends zum Beherrscher der ganzen italienischen Oper emporgestiegen.

Im „Tankred" finden wir bereits alle die Schwächen, aber auch schon alle die Vorzüge entwickelt, durch die sich selbst noch der, vom Schöpfer des „Barbier" und „Tell" scharf zu unterscheidende unclassische Rossini, in der Zeit, da er mit seinen Durchschnittsopern die Welt beherrschte, kennzeichnet. Wir begegnen nämlich in diesem, zu seiner Zeit die Runde um die Erde machenden Bühnenwerke, dessen Titel- und Helden-Rolle, der Tankred, für eine Altstimme geschrieben ist, keinen durchgeführten dramatischen Charakteren, sondern vielmehr costümirten und allein ihre Virtuosität zur Geltung bringen wollenden Sängern, sowie an Stelle eines musikalischen Ausdrucks, welcher der auf der Bühne vorgehenden Handlung und ihren verschiedenen besonderen Situationen gerecht wird, einem bloßen Streben nach reiner Klangschönheit oder einem, selbst in tragischen Momenten, vom Componisten nicht aufgegebenen Spiel mit heiteren Tönen, Rhythmen und rein sinnlich wirkenden musikalischen Reizen, für welche die dieser Oper angehörende berühmte Arie „di tanti palpiti" als ein wahres Modell gelten kann. Daneben treten aber auch im „Tankred" bereits Eigenschaften hervor, die den Tondichter, wie mit einem einzigen Schlage, für immer von allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen in der, im Conventionellen verknöcherten oder an der

Schwindsucht dahinsterbenden neapolitanischen Oper unterscheiden. Denn der steife Ariengesang der letztgenannten Oper, mit seinen ermüdenden Ritornellen, Zwischenspielen und Dacapos, hat sich bei Rossini den volksthümlichen Formen und dem rein melodiösen liedartigen Fortgange der Canzone, des Rondo und eines leichtbeflügelten tempo di marcia genähert; die früheren endlosen Seccorecitative erscheinen auf ein bescheideneres Maaß reducirt, sowie durch Fiorituren graziös verziert und belebt; Harmonie und Modulation beschränken sich nicht allein mehr auf Tonica, Dominante, und deren Paralleltonarten, sondern wagen weitere Ausflüge, und selbst das Orchester zeigt schon die ersten, wenn auch noch sehr bescheidenen Ansätze zu einem selbstständigeren Dasein. Für die Rossini'sche Schule wird überdies, vom „Tankred" und dem „Othello" an, die bekannte, statt nach der Oberdominante, nach der zweitnächstverwandten Molltonart gehende Ausweichung (z. B. von F dur nach A moll) charakteristisch; nicht weniger die weit ausholenden und mit einem Stretto verbundenen großen Crescendi, zu welchen sich übrigens schon bei Jomelli Vorläufer, wenn auch nicht in einer, alle Fibern in gleiche wachsende Spannung versetzenden Ausbildung und Steigerungsfähigkeit vorfinden. Daneben kommen auch die bekannten wohlfeilen Triolenpassagen in den Geigen auf, das schwächliche, nur auf den gebrochenen Accord basirte Accompagnement des Sängers im Streichorchester, sowie jene Cantilenen, deren Anlage förmlich darauf berechnet scheint, vordringliche Kehlenvirtuosen zu selbstständig improvisirten Solfeggien und mundgerecht zugeschnittenen Varianten zu encouragiren. Ueber die letzteren Mängel täuscht uns zuweilen eine unendliche Süßigkeit und Frische melodischer Erfindung wiederum hinweg, bezüglich derer es Rossini ebenfalls keiner der noch übrigen Neapolitaner (schon weil dieselben sich nicht an den Volksgesang oder volksthümliche Weise anlehnten) gleichzuthun vermochte, sowie der angeborene Instinkt des Meisters, für das auf der Bühne zu breit oder schwerfällig Wirkende, was ihn ebenfalls von seinen älteren Zeitgenossen höchst vortheilhaft unterscheidet und seine Zuhörer vor der Langeweile bewahrt, die jene denselben in der opera seria zumutheten.

Rossini ließ dem, in seinem einundzwanzigsten Lebensjahr vollendeten „Tankred" bis zu seinem dreißigsten Jahre noch gegen 30 weitere Opern folgen, die alle mit dem „Tankred" nicht weniger dessen oben erwähnte Mängel, als Vorzüge theilen. Als die am meisten unter diesen Werken bekannt gewordenen, seien hier noch erwähnt: „L'Italiana in Algeri" (1813), „Il Turco in Italia" (1814), „Elisabetta" (1815), „Otello" (1816), „Cenerentola" (1817), „La gazza ladra" (1817), „Il Califfo di Bagdad" (1818), „La donna del lago" (1819), „Maometto" (1820), „Semiramide" (1823), „Le siége de Corinthe" (1826), „Moïse" (1827), und „Le comte Ory" (1828). Von den meisten dieser Opern kann man mit Rossini selber, der sich gern zum Besten hatte, sagen: daß wer eine von ihnen gehört, alle gehört habe und sich die übrigen schenken dürfe, so typisch und conventionell, (letzteres freilich immer noch in einem gefälligeren und anmuthenderen Sinne, als die letzten Ausläufer unter den Meistern der neapolitanischen Schule) erscheinen darin Personen, Situationen und die musikalische Manier, in der sie sich ergehen. Diese Opern nun sind es wohl eigentlich, die die Veranlassung dazu gegeben haben, Rossini als den Componisten der, nach der Revolution, dem Consulat, der Schlachten-Aera des ersten französischen Kaiserreiches und den deutschen Freiheitskriegen eintretenden europäischen Reaction

zu bezeichnen. W. H. Riehl sagt in dieser Beziehung ebenso treffend wie geistreich: „Aus den Tagen des Wiener Congresses, aus dem schwülen, zurückdämmenden Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen stammte Rossini's Weltruhm. Die müden Völker brauchten Schlummerlieder zum Schlafen und Träumen, und der Italiener bot ihnen den anmuthigsten wollüstigsten Schlafgesang. Man war das gespreizte Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süßes Selbstvergessen trinken, und wo war die Kunst unterhaltender, als in der Rossini'schen Oper? Die Helden hatten ihre Rolle ausgespielt, die Diplomaten traten an ihre Statt, und Rossini war der feinste Diplomat, der geborene Weltmann unter den Künstlern. Wie trefflich paßte sein Sirenengesang für ein müdes Geschlecht, welches froh war, statt der Schlachtberichte fortan Siegesbülletins aus den Feldzügen reisender Primadonnen und Tänzerinnen in der Zeitung zu lesen. Die Italiener schrieben der Musik Rossini's Balsamduft zu; in der That, man brauchte einigen Parfüm, um den Blutgeruch so vieler Jahre zu vertreiben."

Und doch haben wir unter den oben von uns aufgezählten und mit ihrer Zeit verschollenen Mode-Opern Rossini's einige namhaft zu machen, die durch ihre höhere musikalische und dramatische Bedeutung eine Mittelstellung zwischen unseres Tondichters unsterblichen Meisterwerken: „Barbier" und „Tell" und den Opern des einseitig entwickelten Melodisten Rossini einnehmen. Wir zählen zu diesen namentlich „Elisabetta", „Semiramide", „Otello" und den „Moïse". In der mit besonderem Ernste geschriebenen „Elisabetta, regina d'Inghilterra" setzt Rossini überdies im Secco-Recitativ zum ersten Male, an die Stelle des als Begleitung traditionell gewordenen Cellos oder Claviers, das volle Streichquartett; der dritte Act des „Othello" enthält nicht nur musikalische Schönheiten, die über das Niveau der Durchschnittsopern Rossini's hinausragen, sondern es gelingt dem Tondichter darin auch, uns durch echt tragische und elegische Momente zu erschüttern oder zu rühren. Wir verweisen in dieser Beziehung nur auf den, von düsterer Melancholie erfüllten Gesang des Gondoliere: „Nessun maggior dolore", auf das große Duett, sowie auf das von ahnungsvoller Wehmuth durchschauerte letzte Lied der Desdemona. Der aus dem umgearbeiteten italienischen Mose entstandene französische Moïse hat, ganz abgesehen von der berühmten „Preghiera", große und erschütternde dramatische Scenen, und an der „Semiramide" ist, außer manchem Gelungenen in der Oper selber, die schwung- und effectvolle Ouvertüre zu loben.

Hatten wir an den genannten Opern Einzelheiten zu rühmen, so haben wir es dagegen in Rossini's „Barbiere di Seviglia" mit einem, wie aus einem Guß geschaffenen, nirgend Lücken oder Schwächen verrathenden Meisterwerke zu thun, welches in seiner Gattung: der opera buffa, dieselbe hohe Stelle einnimmt, die des Tondichters „Tell" im Felde der „großen" Oper behauptet. — Gedenken wir unserer im vorigen Capitel gegebenen Darstellung der französischen opéra comique, für die uns, wie man sich erinnern wird, diese ihre Bezeichnung, ihres mannigfaltigen Inhaltes halber, nicht ausreichen wollte und die wir darum in eine „komisch-romantische" Oper umtauften, so muß es uns um so mehr frappiren, daß umgekehrt Rossini's „Barbier von Sevilla", obwohl das in seinem Genre vielleicht unübertroffenste Werk, nichts Anderes ist noch sein will, als die streng auf ihren, traditionell

feststehenden Kreis beschränkte alte italienische opera buffa, wenn sie sich uns hier auch in ihrem relativ modernsten Gewande und als die letzte Blüthe jener nahezu hundertjährigen Entwickelung darstellt, welche, mit Logroscino und Pergolese beginnend, erst mit dem Werke Rossini's ihr Ideal verwirklichen sollte. Dies erscheint doppelt merkwürdig, wenn wir erfahren, daß diese classische und so hoch über ihre Schwestern unter den Bühnenwerken Rossini's emporgestiegene Oper von ihrem Schöpfer in nur 13 Tagen begonnen und vollendet ward und trotzdem nicht eine Nummer enthält, die das Gepräge der Flüchtigkeit oder der handwerksmäßigen Mache und Routine trüge. Rossini's „Barbier" spiegelt nicht nur die ganze Bonhommie, den köstlichen Humor und feinen Geschmack seines Schöpfers, nicht allein das heitere liebenswürdige Talent der Nation und das unvergleichliche, zur Lebenslust animirende Klima des Landes, welchem der Tondichter angehörte, sondern vereinigt damit zugleich einen ebenfalls echt italienischen, durch seine Naivität bezaubernden Realismus und eine hinreißende Anmuth. Hier sehen wir denselben Meister, der in vielen seiner ernsten Opern häufig so sehr aller dramatischen Forderungen vergißt, daß er eine Person, die zum Tode geführt wird, eine heiter tändelnde Melodie anstimmen läßt, und wiederum Jemandem, der vergnügt ist, einen weinerlichen Gesang in den Mund legt, sich zur wahrheitsvollsten, geistreichsten und durchgeführtesten dramatischen Charakteristik erheben. Dieselbe tritt nicht nur in den so durchaus verschieden angelegten melodischen Umrissen der zierlich verschlungenen Stimmen jener Tonsätze hervor, in welchen die Ensembles zu ihrer Entwickelung kommen, sie spiegelt sich auch in der Rhythmik (die hier oft schon für sich allein von unwiderstehlichstem Humor erfüllt ist), in der modulatorischen und harmonischen Behandlung, sowie in der gewählten und delicaten Instrumentirung des ganzen Werkes. Und dabei erscheint doch alles so wenig schwerfällig und mühsam, so durchaus nicht über den leichten fließenden Stil des gewählten Genres hinausgehend, daß man sich versucht fühlt, auszurufen, die Grazien selber hätten unserem Meister dies Werk in die Feder dictirt. So verwandeln sich die, in der früheren opera buffa grotesken und übertriebenen Charaktere des Dr. Bartolo und des Basilio in mit Shakespeare'scher Ironie und Anmuth behandelte Urtypen des Komischen, denen es dabei doch nicht an selbsteigener Individualität gebricht; so metamorphosiren sich die Seifenblasen, die Figaro aus seinem Bartbecken aufwirbeln läßt, in leichten Champagnerschaum, wie er perlend und sprühend im Orchester moussirt; der Barbier aber, aus einem schlauen Bedienten in einen genialen Gil-Blas, oder noch besser, in einen Gott des Humors, der, persönlich über allen Verwickelungen des Stückes stehend, mit den Personen desselben, wie ein Schöpfer mit seinen Geschöpfen, schaltet; so endlich steigern sich Almaviva und Rosina, aus einem gewöhnlichen Liebespaar, zu einem Romeo und einer Julia der Comödie, ebenso strahlend von überquellender Lebenslust, als die Gestalten des brittischen Dichters von überquellendem Gefühl.

Unglaublicher Weise wurde dieses köstliche, von graziösem Uebermuth, reizender Schalkhaftigkeit und bezaubernder Anmuth strahlende Werk am ersten Abend seiner Aufführung in Rom, dem 5. Februar 1816, vom Publikum ausgepfiffen, und zwar namentlich von den Anhängern des Paesiello, die es Rossini verargten, daß er, nach dem gefeierten „Barbiere" dieses Meisters, denselben Stoff zum zweiten Mal zu componiren gewagt. Rossini hatte sein Werk selber dirigirt und seine be-

Desiderarei che il Signor Hauser
si recasse questa sera al teatro
della Königstadt per vedere e
sentire la cantante Hanal,
onde dirmi se questa fosse
preferibile, per i grandi rolli,
alla Deiwenriedal, in figura,
voce, e talento musicale —

Il suo Devot.mo
Spontini

giovedì 30 giugno

Ein Briefchen Spontini's. Aus der Autographensammlung von Hermann Scholtz in Dresden.

stürzten Freunde verfügten sich, nachdem der Vorhang gefallen, in des Meisters Wohnung, in dem Glauben, einen Verzweifelten zu finden; statt dessen schlief derselbe längst den Schlaf des Gerechten. Bei der am folgenden Abende stattfindenden Wiederholung der Oper ließ er sich jedoch am Dirigentenpulte vertreten und hielt sich zu Hause. Wie erstaunte er jedoch, als sich um die Zeit des Theaterschlusses das dumpfe Geräusch vieler Menschen seiner Straße näherte und die Menge, vor seinen Fenstern angelangt, in die wiederholten stürmischen Rufe „Eviva il maestro“ ausbrach, ihm hierdurch Genugthuung für das ihm gestern so schmählich angethane Unrecht gewährend. — Der Meister war schon seit dem Jahre 1815 in ein contractliches Verhältniß zu dem unternehmenden Impresario Barbaja in Neapel getreten. Der schlaue Theaterdirector, der bald eingesehen, welche Goldgrube das Talent des vielverheißenden jungen Mannes für ihn werden könne, versorgte, für das Recht der alleinigen Aufführung seiner Opern, den bequemen und in solchen Dingen gern Andere für sich wirken lassenden Rossini nach Herzenslust mit Opernstoffen und passenden Sängern. Er bereicherte sich auf diese Weise bald an ihm, während er ihn selber mit nur mäßigen Honoraren, dagegen aber mit um so vortrefflicherer Küche und Keller bedachte, wobei sich der, bis dahin an Schmalkost gewöhnte Tonkünstler zu jenem Gourmand ausbildete (war er doch auch in der Musik ein auf Delikatessen haltender Feinschmecker), der seine Pariser Freunde in den letzten Jahrzehnten seines Lebens auch durch seine culinarischen Kenntnisse in Erstaunen setzte. Zu den Erfolgen seiner, von 1818 bis 1820 in Neapel aufgeführten Opern „Mose“, „La Donna del lago“ und „Maometto“ hatte besonders auch die Primadonna der dortigen königl. Oper, Mlle. Colbran, mit beigetragen. Es kann uns daher kaum wundern, daß sich diese Heroldin von unseres Meisters Ruhm endlich auch in sein Herz sang. Sie ward 1822 seine Gattin; doch sollten die, in bezaubernder Landschaft bei Neapel zugebrachten Flitterwochen dem jungen Paare nur sparsam zugemessen sein, da beide, durch einen neuen Contract gebunden, dem rastlosen Barbaja im Sommer 1822 nach Wien folgten. Der berüchtigte, 1822 im schlimmsten reactionären Sinne tagende Congreß von Verona rief Rossini nach seinem Vaterlande zurück. Fürst Metternich hatte ihm geschrieben: Orpheus dürfe nicht fehlen, wo die Diplomaten geschäftig seien, die gestörte Harmonie zwischen Fürsten, Völkern und Cabineten wiederherzustellen. Der in seiner Eitelkeit sich geschmeichelt fühlende Meister folgte diesem verführerischen Lockruf, obwohl die Künste Metternich's in Verona vorzugsweise dahin gingen, in Italien, dem Vaterlande Rossini's, die Fremdherrschaft zu verewigen; später jedoch schlug unserem Tondichter hierüber das Gewissen, und in seinem „Tell“ nahm er Revanche an Metternich. — Die kühle Aufnahme, die bald darauf (im Jahre 1823) seine „Semiramide“ in Venedig fand, verletzte den von seiner Zeit verzogenen Rossini so sehr, daß er beschloß sein Vaterland für immer zu verlassen. Er folgte deßhalb 1824 einem Rufe der italienischen Oper nach London, woselbst ihn König Georg IV. und die vornehme Gesellschaft Englands mit Lorbeeren und Gold fast erstickten. Er verdiente dort in wenigen Monaten die Summe von 180,000 Franken, die ihn, in Verbindung mit dem, was er bereits erworben, zum wohlhabenden Manne machte. Auf der Hinreise nach London hatte er Paris besucht, und die heitere, berauschende Geistesatmosphäre der französischen Hauptstadt, verbunden mit den ihm dort gesagten Schmeicheleien, hatten wohl schon damals den

Gedanken in ihm Wurzel fassen lassen, daselbst seinen Wohnsitz aufzuschlagen. Einen solchen Plan verwirklichte er bei der Rückkehr von England, wie wir bereits wissen, da wir uns mit Rossini's Existenz und künstlerischem Wirken in Paris schon im vorigen Capitel hinlänglich befreundet. Wir werfen daher hier nur noch einen Blick auf die letzten Lebensjahre des Meisters.

Im Gegensatz zu Bach, Händel, Gluck und Haydn, die erst auf ihre alten Tage ihr Unvergänglichstes schaffen sollten, ja selbst im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Meyerbeer, der seine „Hugenotten" erst mit 45 Jahren componirte, sowie zu seinen beiden großen Landsleuten, mit denen wir ihn hier zusammenstellten, von denen Spontini seine „Olympia" ebenfalls erst mit 45 Jahren und Cherubini den „Wasserträger", den „Anakreon", die „Abenceragen", den „Ali Baba" und seine beiden berühmten Requiems erst zwischen dem vierzigsten und siebzigsten Jahre schufen, sehen wir Rossini seine Componistenlaufbahn schon mit 37 Jahren für immer abschließen. Eine solche Erscheinung muß uns, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der Meister, nachdem er den „Tell" geschaffen, sein Dasein noch über ein Menschenalter hinaus in voller ungetrübtester Beherrschung seiner Geistes- und Körperkräfte fortführte, beinahe fabelhaft dünken und steht als ein höchst vereinzelter Fall in der Geschichte großer musikalischer Talente da. Denn sehen wir von Rossini's 1832 begonnenem, mehr theatralisch als religiös gehaltenem, wenn auch in wonnig wohligen Melodien sich ergehendem „Stabat mater" ab, oder von den, im Verhältniß zu seiner früheren Schaffensthätigkeit kaum erwähnenswerthen Kleinigkeiten: seinen Soirées musicales, den Solfeggi per soprano per rendere la voce agile und einer kleinen, aus seinen Jugendtagen herrührenden Messe, die er in seinen letzten Lebensjahren neu instrumentirte, so stehen wir durch nahezu 40 Jahre einer völligen Unproductivität des Meisters gegenüber, deren psychologische Erklärung einem, Rossini specieller gewidmeten Lebensbilde vorbehalten bleiben muß. Hier sei nur gesagt, daß wir in dem nur halben Erfolg der ersten Aufführung seines „Tell" in Paris, in Verbindung mit dem gleichzeitig eintretenden erschütternden Tode eines seiner Freunde, wohl einen der frühesten und nächstliegenden Gründe für jene innere Verstockung von Herz und Gemüth zu suchen haben, die Rossini bestimmten, dem Theater und der Oper für immer Valet zu sagen. Es mußte freilich den Meister kränken, daß das zweite der beiden Werke, die seinen Ruhm der Nachwelt übermittelten, daß „Tell" mit noch ausgesprochenerer Lauheit aufgenommen ward, als seiner Zeit der „Barbier" bei dessen erster Aufführung. Was half's ihm, sich zusammenzunehmen, wenn das Publikum das Beste, was er zu bieten vermochte, weniger schätzte, als Arbeiten, deren Unwerth er selber erkannt. Rossini hätte ein Cherubini sein müssen, um sich, im Reinen mit seinem künstlerischen Gewissen, über Dergleichen stolz hinwegzusetzen. Minder energisch jedoch und verwöhnter, als sein großer Landsmann, veranlaßte ihn die kühle Aufnahme seines „Tell" zu seiner 1836 stattgefundenen Uebersiedelung von Paris nach seinem Geburtsort und den Gegenden, wo die Scenen seiner Kindheit gespielt. Später zog er von Pesaro nach dem stillen Bologna, wo er, abseits von der Arena, in welcher die Welt ihre Lorbeerkränze vertheilt, und ungerührt durch die großen Erfolge, die sein „Tell" unterdessen in Norddeutschland, sowie einige Jahre nach seiner ersten dortigen Aufführung auch in Paris errungen hatte, ausharrte. Fétis, der ihn 1841 in Bologna besuchte, fühlte sich sowohl von seinem Aussehen wie von seiner Stimmung erschreckt. Uebersättigt

von Ruhm und Erfolgen, machte er den Eindruck einer gewissen Blasirtheit. Er glaubte weder mehr an die Welt und die Menschen, noch an die Kunst und an sich selbst; was er von Ansichten aussprach, lief immer zuletzt auf den alten Spruch hinaus: daß alles eitel in der Welt sei. Dabei hatte ihn ein wahrer Haß gegen Musik erfaßt, der soweit ging, daß in seinem eigenen Hause keine Taste angeschlagen und kein Ton gesungen werden durfte; dagegen bekundete er, mit einer kaum verborgenen Ironie, das lebhafteste Interesse für Bologna's Schweine- und Fischzucht, welche letztere er sogar gepachtet hatte. Erst nach und nach wich diese, in Italien über ihn gekommene menschenfeindlich-einsiedlerische Stimmung, und 1853 sehen wir ihn zum zweiten Mal in Paris seinen Wohnsitz nehmen. Die französische Hauptstadt wußte den ihr durch Rossini's zweite Uebersiedelung gegebenen Vorzug zu schätzen. Es gab dort bald, neben einer Rue Rossini, ein Théâtre und ein Café Rossini, deren Namen noch heutigen Tages existiren. Noch lange blieb daselbst sein, am Boulevard des Italiens gelegenes gastfreies Haus der Sammelplatz aller Vertreter von Geist, Kunst und Wissenschaft, und als er am 13. November 1868 starb, ward er, von halb Paris verehrt und betrauert, zu Grabe geleitet.

War Cherubini eine zu individuell angelegte und entwickelte Natur, um Schule zu bilden, und hatte Spontini nur bezüglich der „großen“ Oper in Frankreich Schule gemacht, so sollte dagegen der routinirte, dankbarlichst für die Sänger schreibende, alle Kunstgriffe des musikalischen Handwerks kennende und dieselben lange Zeit hindurch sogar in nur effecthaschender Weise ausbeutende Rossini Schule nach allen Richtungen, namentlich unter seinen italienischen Landsleuten bilden. Schon nach seinen in jungen Jahren errungenen ersten Erfolgen sehen wir ihn von einer ganzen Gruppe von Nachahmern umgeben, unter denen Mercadante, sowie die jetzt schon wieder verschollenen Operncomponisten Generali, Tadolini und Pacini zu erwähnen sind. Sie alle wandelten, verführt durch die Mühelosigkeit, mit welcher Rossini die bis dahin allgemein hochgeschätzten, und die italienische Singbühne allein beherrschenden älteren Meister Sacchini, Anfossi, Paesiello, Zingarelli, Cimarosa, Paer, sowie den ganz in ihrem Stil schreibenden Deutschen, Simon Mayr, schlug, völlig, wenn auch ohne dessen hohe Begabung, in ihres Vorbildes Fußstapfen. Saverio Mercadante, der talentvollste und einzige darunter, der auch gegenwärtig noch von den Repertoiren der Bühnen seines Vaterlandes und des Auslandes nicht ganz verschwand, ward 1795 bei Bari geboren. Unter seinen etwa 60 Opern treten noch heute, als die über den Durchschnitt derselben sich erhebenden beiden Werke: „Elisa e Claudio“ und „Il giuramento“ hervor. Die letztere Oper namentlich enthält in ihren Hauptscenen nicht nur wahrhaft dramatisch und geistreich wirkende Ensembles und Soli, sondern weicht auch am meisten unter Mercadante's Bühnenwerken von Rossini's Mode-Opern ab, ja erscheint, da es darin Momente giebt, in denen wir uns Meyerbeerisch und (im Stil des Rienzi) Richard Wagnerisch angeweht fühlen, sogar weit moderner, als beispielsweise Rossini's „Tankred“ oder „Othello“. Eine solche interessante Erscheinung läßt sich nicht einmal völlig aus dem erst 1870 erfolgten Tode des Meisters erklären, da sein „Giuramento“ schon 1837 in Scene ging. — Dem zweiten hervorragenderen Geistesjünger Rossini's begegnen wir in Vincenzo Bellini, geb. 1801 zu Catania in Sicilien, gest. 1835 in Paris. Auch Bellini war, wie Rossini, vorwaltend Melodist; er unterscheidet sich aber demunge-

achtet von seinem stark auf ihn einwirkenden Vorgänger auf mehr als eine Weise. Der Letztere war in jeder Beziehung vielseitiger angelegt als sein Jünger, wie schon daraus hervorgeht, daß Rossini in der Tonkunst dramatisches Pathos ebenso gemäß war, wie das Humoristische und rein Komische. Bellini dagegen hat niemals eine komische Oper geschrieben, eine Thatsache, die bei den Italienern, deren neuere dramatische Tonsetzer fast immer zuerst mit einer opera buffa ihr Glück versuchten, besonders auffällig ist. Den Grund hierfür finden wir in seiner schwärmerischen Natur und seinem Hang zur Melancholie und Sentimentalität, der für ihn ebenso charakteristisch war, als er dem heiteren genialen Lebemann Rossini fern lag. Gerade aber in Folge des hier angedeuteten, durch sein ganzes Wesen hindurchgehenden elegischen Zuges ward Bellini der musikalische Liebling seiner Zeit, und namentlich derjenige seiner Nation. Die Gegner aller Fremdherrschaft und die Vertreter des Liberalismus jener Tage hatten freudig, wenn auch allzu sanguinisch und idealistisch, von der Julirevolution eine völlige politische und nationale Wiedergeburt Europas erhofft. Da dieselbe nicht eintrat, sondern vielmehr überall eine brutale Reaction ihr Haupt wieder erhob, machte sich ein empfindlicher Rückschlag in der Anschauung der Dinge bei den Freunden der Freiheit geltend, welcher bei den Italienern, deren Zustände damals die aussichtslosesten in Europa waren, an Stelle des früheren Optimismus entweder Haß und Rachsucht, oder unmännlichen Kleinmuth und eine aller Hoffnung entsagende weiche, tragische Stimmung aufkommen ließ. Der letzteren lieh kein zweiter italienischer Tondichter einen ähnlich wahren Ausdruck und ein schwermüthigeres Echo, als der jugendliche Bellini.

Fig. 288. Bellini.

Der liebenswürdige Meister, aus einer gebildeten sicilianischen Tonkünstlerfamilie stammend, trat 1819 als achtzehnjähriger Jüngling in das Conservatorium zu Neapel. Seinen ersten wirklichen Erfolg errang er in Mailand mit dem von Felice Romani verfaßten Text der Oper „Il pirata“, bei der ihn überdies das Glück durch Besetzung der Hauptpartien mit einer Lalande und Sängern wie Rubini und Tamburini begünstigte. Noch fester begründete sich sein Name durch die, 1828 ebenfalls in Mailand gegebene Oper „La straniera“, der im nächsten Jahre zu Venedig

„I Capuleti ed i Montecchi“, sowie 1831 „La Sonnambula“ (die Nachtwandlerin) folgten und seinen Ruhm nicht nur bis in die entlegensten Gegenden Italiens, sondern über ganz Europa verbreiteten. Doch erst mit der 1832 in Scene gehenden „Norma“, deren treffliches Buch ihm abermals von seinem Freunde Romani geliefert worden, erstieg unser junger Meister den Gipfel seines Ruhmes. Dies Werk erhebt sich denn in der That auch so weit über den Durchschnitt der meisten seiner übrigen Opern, daß der „Norma“ nur noch wenig fehlt, um als classische Oper gelten zu können. In ihr bringt Bellini überdies seinem geknechteten schönen Vaterlande am ausgesprochensten seine Huldigung als dessen treuer Sohn und guter italienischer Patriot dar. Denn die Druiden und gallischen Krieger, die die Freiheit ihres Landes gegen die Römer behaupten wollen, sind, wie die Schweizer in Rossini's „Tell“, nur maskirte Italiener, und der tragische Conflict erwächst daraus, daß Norma, die gallische Oberpriesterin, den römischen Heerführer liebt. Schon die Ouvertüre zu „Norma“ steht außer Verhältniß zu den ganz flachen Machwerken, die sonst Bellini's Opern eröffnen. Sie hat schöne und durchgeführte Motive und ist charaktervoll instrumentirt. Von bedeutender Wirkung ist der große Druiden-Chor mit Marsch und das sich daran schließende Finale des ersten Actes. Auch einige Ensembles (namentlich wenn wir von dem in's Triviale streifenden Terzenduett der Norma und Adalgisa absehen), so besonders das große Terzett zwischen den beiden Frauen und dem treulosen Verführer, zeigen, was aus Bellini, bei größerer Energie, und wenn die Parze nicht so frühe seinen Lebensfaden durchschnitten, hätte werden können. Zu hoher Seelenreinheit und entzückender Schönheit ihrer tonalen Umrißlinien verklärt sich Bellini's, sonst so leicht in's Weichliche und Kränkelnde abschweifende Melodie in Norma's Arie „Casta diva“ („Keusche Göttin“), während wiederum in jener anderen, von in kurzen Pausen dumpf einfallenden Paukenwirbeln begleiteten Arie: „In dieser Stunde sollst du erkennen“, mit welcher Norma den gedemüthigt vor ihr stehenden Sever in hoheitsvoller Rache im Innersten zerknirscht, ein Adel und eine tragische Hoheit der Empfindung walten, die uns, nicht weniger als die Anklänge des Druidenchors des zweiten Actes, an den Einleitungssatz von Beethoven's „Mondscheinsonate“, deutlich den Einfluß deutscher Musik auf Bellini, sowie die Einwirkung des ebenfalls an derselben genährten Spontini auf ihn, erkennen lassen. — Auf „Norma“ folgte 1833 die Oper „Beatrice di Tenda“, mit welcher der nach Frankreich übersiedelnde Tondichter seinem Vaterlande ein letztes Lebewohl sagte. In Paris schrieb er hierauf für die dortige italienische Oper seine, 1834 in Scene gehenden „Puritaner“, vor deren Composition er sich eifrig dem Studium des Stils der französischen großen Oper hingegeben, welcher das Werk denn auch völlig angehört. Es war seine letzte Oper, da ihn schon 1835, kaum 34 Jahre alt, der Tod ereilte.

Daß Bellini's weiche liebenswürdige Natur, wie sie aus seinen Opern hervorklang und ihm auch als Menschen eigen war, denselben bald, gleich dem ihm als Charakter wahlverwandten Chopin, zu einem Liebling der Frauen machen mußte, zeigt sich schon an der Vorliebe und begeisterten Hingabe, mit der gerade die begabtesten und geistvollsten dramatischen Sängerinnen seiner und einer späteren Zeit sich der Hauptpartien seiner Werke bemächtigten. Ihnen schlossen sich nicht weniger solche Sänger an, denen des Meisters, von Seele erfüllte schlichte und einfache Cantilene mehr zusagte, als die mit Fioritur und Coloratur überladenen Melodien der

Mode-Opern Rossini's, und die Gelegenheit suchten, sich mehr im Rührenden und weich Ernsten, als im, durch herbe Kraft und erhabene Größe dramatisch Wirkenden zu versuchen. So kann es uns nicht überraschen, daß wir unter den Sängerinnen, die Bellini bei Lebzeiten und nach dessen Tode seinen Weltruhm erstreiten halfen, Künstlerinnen wie der Pasta, Viardot Garcia, Jenny Lind und Bürde-Ney (sämmtlich unvergleichlich in der Rolle der Norma), oder wie der Schröder-Devrient, Johanna Wagner und abermals der Garcia, die die Altpartie des Romeo in den „Capuleti" zu herrlichster Wirkung in Gesang und Spiel brachten, sowie endlich der Viardot, Artôt, Patti und Nilson, die als „Nachtwandlerin" keinen Wunsch übrig ließen, begegnen, denen sich in Bellini's Männerrollen Künstler wie Tamburini und Rubini anreihen.

Daß sich Bellini als Musiker namentlich durch einen Hauch weicher, weiblicher Romantik, der über seine süßen, schmachtenden Cantilenen verbreitet ist, von der mehr realistischen Weltauffassungsweise Rossini's unterscheidet, deuteten wir schon an. Wir müssen ihm im Uebrigen nachrühmen, daß er, wenn er auch manches Flache hervorgebracht, dabei doch niemals in die gleiche Nachlässigkeit oder in jene, nur noch in den ausgetretenen Bahnen der Routine hinschlendernde Geistesträgheit verfiel, die, gleich dem musikalischen Ausdruck des Dolce far niente der Neapolitaner, die große Mehrzahl der Opern Rossini's charakterisirt. Dagegen ging er als Orchestercomponist, in den seiner „Norma" vorausgegangenen Bühnenwerken, noch hinter die Durchschnittsopern Rossini's zurück. Bellini wollte anfänglich die Melodie des Sängers zur alleinigen Sprache der Affecte und des dramatischen Ausdrucks werden lassen und verdünnte auf diese Weise seine Orchesterbegleitung zu einer Fadenscheinigkeit, verringerte das musikalische Colorit derselben zu einer Blässe, die das Streichquartett für seine Partituren als ganz ausreichend erscheinen ließ und Holz- und Blechbläser, namentlich in selbstständiger Führung oder in theilweiser Mischung ihrer Gruppen, sei es untereinander, sei es mit dem Streicherchor, so gut wie ausschloß. Erst in der „Norma" und in den „Puritanern", welche letzteren nächst jener als das bedeutendste Werk Bellini's anzusehen sind, kann, in einem, der Instrumentirung von Rossini's „Tell", „Barbier", „Belagerung von Korinth" und „Semiramis" angenähertem Sinne, von modernen Orchesterpartituren die Rede sein.

Als das letzte große Talent aus der Schule Rossini's haben wir Gaetano Donizetti, geb. 1797 zu Bergamo in der Lombardei, gest. daselbst im Jahre 1848, zu bezeichnen. Wenn er auch keine so umfassende Begabung wie Rossini besaß, so ist er doch vielseitiger als Bellini, da er sich in jeder Gattung der Oper: gleichviel ob in der großen, komischen, oder Conversationsoper versucht hat. Nur an die romantische Oper hat er sich nicht gewagt, obwohl er C. M. v. Weber 22 Jahre überlebte. Dennoch sind auch auf ihn Einflüsse der deutschen Schule nachweisbar, denen wir, ganz abgesehen von seinem Unterricht bei dem aus Deutschland stammenden und trotz seiner Italienisirung theoretisch tüchtig vorgebildeten Simon Mayr, auch in Donizetti's „Favorite", einer der in unseren Augen vorzüglichsten Opern von ihm, begegnen. Im Uebrigen war Donizetti weder so naiv, noch sein Schaffen so aus einem Stück, wie das Rossini's und Bellini's. Er arbeitete berechnender und reflectirender, als diese Meister, und läßt uns auch in dem Vielerlei seiner Stoffe, seiner nationalen Anklänge und der von ihm gesuchten Effecte den Eklektiker erkennen.

Wenn nun auch, in Folge dieser seiner speculirenden Richtung, die meisten unter seinen, gegen 70 italienischen und französischen Opern heute schon untergegangen sind, so fehlt es doch nicht an einer Anzahl solcher, in denen er sich besonders zusammengenommen und zugleich sein Talent in so entschiedener Weise hervorgekehrt hat, daß sie noch in der Gegenwart auf dem Repertoir aller Bühnen stehen. Unter seinen komischen Opern gehören hierher: „Marie, die Tochter des Regiments" und „Der Liebestrank", die noch heute zu den Lieblingen des Publikums zählen. Beide Opern zeichnen sich durch echten Humor, frische, anmuthende und abgerundete Tonsätze, unter denen es auch an wirksamen Ensembles nicht fehlt, sowie durch reges dramatisches Leben aus. Doch zeigt die, etwa 1841 geschriebene „Fille du régiment" ein weit französischeres Gesicht, als der 1832 componirte „L'elisire d'amore"; man merkt der „Regimentstochter" an, daß sie für Paris und unter den Einflüssen der französischen Hauptstadt geschrieben ist, während der „Liebestrank" völlig den Italiener herauskehrt und, in der Liebenswürdigkeit seiner Bonhommie und seines Humors, zuweilen selbst an das Beste mahnt, was wir Rossini in diesem Genre verdanken. Wir haben übrigens auch unter den ernsten Opern Donizetti's zwischen mehr und minder bedeutenden zu unterscheiden. Die „Favorite", die in der musikalischen Durchführung mancher ihrer Tonsätze eine größere Sorgfalt, in mehreren ihrer Ensembles einen wahrheitsvolleren dramatischen Ausdruck und in ihren Recitativen eine packendere declamatorische Kraft entwickelt, als dies sonst bei Donizetti der Fall, enthält überdies einzelne so warm empfundene oder durch musikalische Anmuth und Grazie wirksame Nummern, daß man es geradezu beklagen muß, daß nicht alle Theile des Werkes auf gleicher Höhe stehen. Auch in jenen Opern, die Donizetti's Namen zuerst populär machten und über ganz Europa verbreiteten: in der „Lucrezia Borgia" (Mailand 1834), in der „Lucia von Lammermoor" (Neapel 1835) und im „Don Pasquale" (Wien 1843), ist im Einzelnen manches in der Erfindung Bedeutende und Liebenswürdige zu verzeichnen. Eine tragische Heldenoper wie „Belisario" dagegen, in welcher Donizetti seiner Vorgänger Rossini und Bellini „Wilhelm Tell" und „Norma" zu

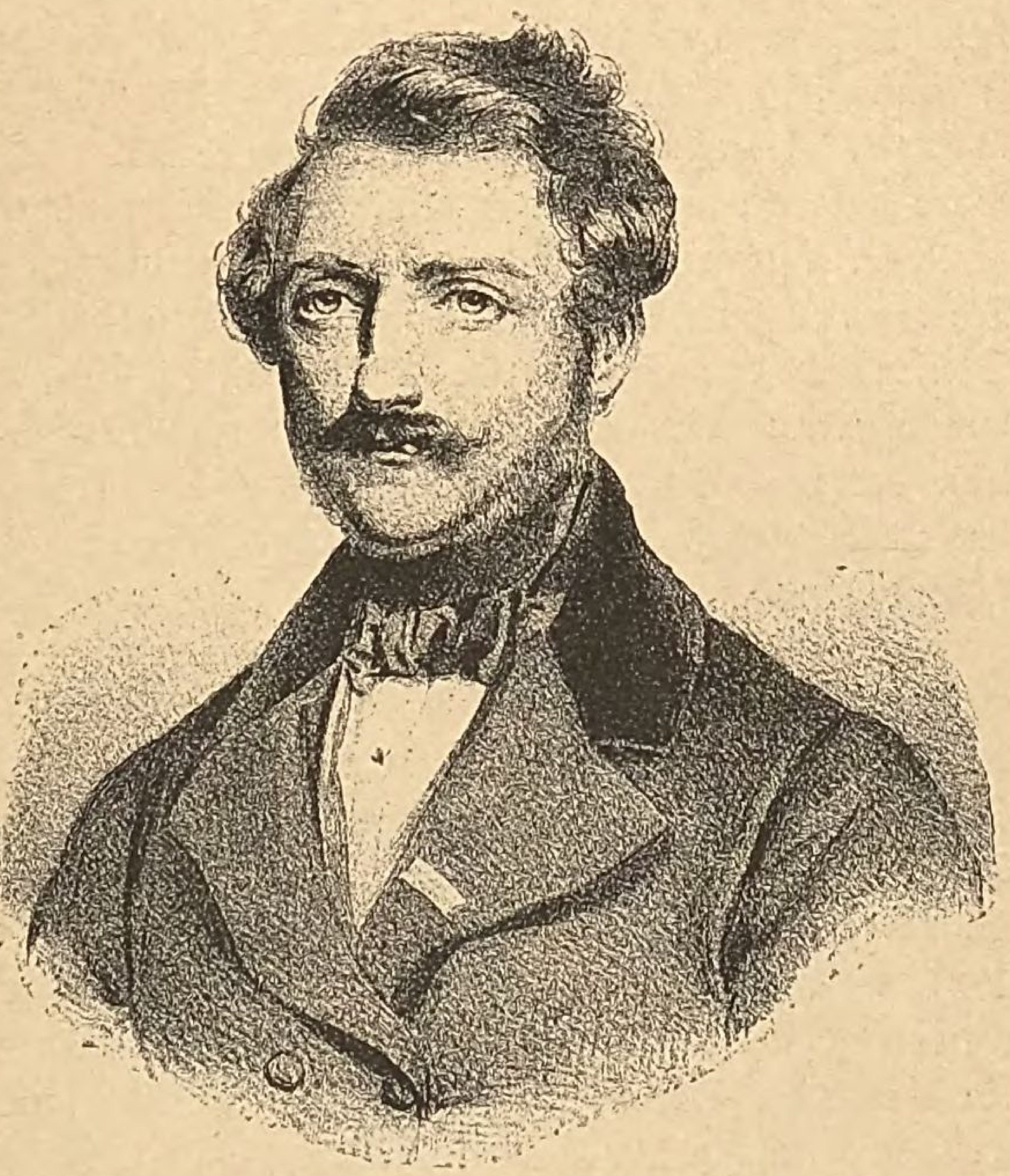


Fig 289. Donizetti.

erreichen strebte, überstieg sowohl das künstlerische Vermögen unseres Meisters, als sie an seinem Mangel an Strenge gegen sich selbst und künstlerisch sittlichem Ernst scheiterte. Im Vergleich mit „Belisar" ist seine „Lucrezia Borgia", mit ihrer ebenso verwegenen als raffinirten und die Nerven in Spannung setzenden Tonsprache, die den infamen, blasirten und lüsternen Charakter einer entarteten Zeit nicht ohne Geist wiederspiegelt, noch als ein stimmungsvolles, wenn auch ein reines Gefühl mitunter empörendes Tongemälde anzusehen. Gerade Opern von der larmoyanten oder charakterlos sich ableiernden Manier des „Belisar", der „Anna Bolena", „Maria Stuarda", „Linda di Chamounix" und des „Marino Faliero" sind es, die zu ihrer Zeit, trotz ihres Welterfolges, ihrem Componisten in Deutschland den Beinamen „Donizetti-Dudelsack" zugezogen. Hierin lag freilich eine ebenso große Einseitigkeit, wie in der damaligen sentimentalen Vergötterung des Componisten durch die große Menge; die Meinungen beider Parteien haben sich gleich irrthümlich erwiesen, denn die eine schüttete, ohne Anerkennung der reichen Begabung Donizetti's, das Kind mit dem Bade aus, die andere folgte blind der vorüberrauschenden Strömung und Mode einer in ihrem Geschmack verflachten Zeit. Donizetti's letztes, 1844 für Neapel geschriebenes Werk war seine „Katharina Cornaro". Bald darauf zeigten sich bei ihm die ersten Spuren des Wahnsinns. Er begab sich zu seiner Heilung nach seiner Vaterstadt, woselbst leider aber seine Krankheit nur zu ihrem vollen Ausbruch kam. Hier verlebte der bedauernswerthe Künstler seine beiden letzten Lebensjahre. Er hatte die fixe Idee, bereits gestorben zu sein und pflegte deßhalb die ihn theilnehmend Besuchenden mit den Worten anzureden: „Der arme Donizetti ist todt."

Wenden wir uns von diesem traurigen Bilde ab und noch mit einem flüchtigen Blick den Künstlern zu, die, sei es ihrer Zeit nach, sei es in Folge ihrer Richtung oder durch die musikalischen Gattungen und Stimmungskreise, innerhalb welcher sie sich bewegten, noch der Epoche angehören, die für die Italiener und die italienische Tonkunst durch die drei Namen Cherubini, Spontini und Rossini ihre geistige Signatur erhielt. — Antonio Zingarelli, geb. 1752 zu Neapel, gest. daselbst 1837, welcher, nebst dem schon im 19. Capitel von uns besprochenen Paer, zu den letzten und flachsten Ausläufern der neapolitanischen Operncomponisten während der Decadence der Schule von Neapel gehörte, wird nur darum hier von uns erwähnt, weil, wie wir im 29. Capitel bereits erfuhren, Napoleon seinen Liebling Zingarelli einem Meister wie Cherubini mehreremals und in herausfordernder Weise als den Mustercomponisten anpries, den der Letztere sich zum Vorbild nehmen möge. Gerade dieser mit beliebteste Modecomponist seiner Zeit, dessen Erfolge mit seinen Opern noch durch das Auftreten Marchesi's, Crescentini's und Rubinelli's darin, sowie der Catalani und Grassini gesteigert wurden, kann uns lehren, was auf der Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts aus der italienischen Musik, ohne deren Regeneration durch Cherubini, Spontini und Rossini geworden wäre. — Von ganz anderem Kaliber erscheint ein zweiter Zeitgenosse des obengenannten Triumvirats, Pietro Raimondi, geb. 1786 zu Rom, gest. daselbst als Kapellmeister an San Pietro 1853, den wir als einen der bedeutendsten Contrapunktisten Italiens im 19. Jahrhundert bezeichnen dürfen, obwohl er mit seiner Begabung für polyphone Combination und musikalischen Calcül zuweilen ein wenig Staat machte. So ließ er bei Ricordi in Mailand vier besondere 4stimmige Fugen erscheinen, die zusammengestellt

auch als 16stimmige Quadrupelfuge, sowie sechs besondere 4stimmige Fugen, die, auf dieselbe Weise verbunden, als eine 24stimmige Sextupelfuge gleichzeitig ausgeführt werden können. Bis zu contrapunktischen Kunststücken und polyphoner Spielerei artete dieser Hang bei ihm in seiner 64stimmigen Fuge für sechzehn 4stimmige Chöre aus, sowie in seinem biblischen Tripeldrama: „Potifar", „Giuseppe" und „Giacobbe", dessen drei Theile 1852 im römischen Argentinatheater zuerst, am 7. August, nacheinander, sowie am nächsten Tage, den 8. August, gleichzeitig aufgeführt wurden. Raimondi componirte außerdem viele Oratorien, Messen, Requiems, den ganzen Psalter im Palestrinastil, sowie auch Opern und Ballette. Auch in den beiden Meistern Francesco Morlacchi, 1784 bis 1841, der noch ein Schüler Zingarelli's, und Niccolo Vaccai, 1790 bis 1848, der noch ein Jünger Paesiello's gewesen, begegnen wir wiederum ein paar Ausläufern (und zwar diesmal gleichsam nur noch den Nachzüglern) der bereits abgestorbenen neapolitanischen Opernschule; doch mit dem Unterschiede von ihren Collegen, daß beide Meister schon so stark von der Neuzeit und namentlich auch von den Einwirkungen ihres großen Landsmannes Spontini und der französischen großen Oper berührt wurden, daß sie ihren Stil theilweise umbildeten und auf diese Weise eine zweite Periode ihres Schaffens erlebten. Morlacchi schrieb unter Anderem eine Cantate, zur Krönung Napoleon's zum König von Italien, fand jedoch später seinen eigentlichen Wirkungskreis, als königl. Hofkapellmeister und College C. M. v. Weber's und Reissiger's in Dresden, wo er überdies den letzten jener langen Reihe von italienischen Kapellmeistern darstellt, die in Sachsens Hauptstadt an der königl. Oper und katholischen Hofkirche gewirkt. Vaccai hat sich größere Verdienste um seine Kunst und sein Vaterland als ein, im bel canto Italiens trefflich geschulter Gesanglehrer, wie als Componist erworben. Sein „Metodo pratico di canto italiano per camera" ist noch heute als ein classisches Lehrbuch anzusehen, und seine zwölf „Ariette per camera, per l'insegnamento del bel-canto italiano" werden auch gegenwärtig beim Unterricht noch viel benutzt. Die große Anzahl von Opern und Kirchenmusiken, die Morlacchi und Vaccai geschrieben, sind mit ihrer Zeit vergangen und besitzen heute, obwohl sich Vereinzeltes daraus noch zum Concertvortrag eignen würde, im Ganzen nur noch ein kunstgeschichtliches Interesse. Wir haben endlich unter den namhafteren zeitgenössischen Componisten Cherubini's, Spontini's und Rossini's in Italien auch noch der Gebrüder Ricci, des Luigi Ricci, 1805 bis 1859, sowie des Federigo Ricci, 1809 bis 1877, zu gedenken, die mit ihren seriösen und komischen Opern nicht nur in ganz Italien, sondern auch in Oesterreich (Triest), Rußland (Petersburg) und Frankreich (Paris) bis zur Mitte unseres Jahrhunderts viel Beifall fanden und ebensowohl noch Anknüpfungen an die alte neapolitanische, wie bereits an die Schule Rossini's gewahren lassen. Am berühmtesten ward die von beiden Brüdern gemeinschaftlich componirte und 1850 in Venedig gegebene komische Oper „Crispino e la Comare".

Die Epoche, die in der Entwickelung der italienischen Tonkunst ihr Gepräge und ihren Stempel durch Cherubini, Spontini und Rossini erhielt, war zugleich die Zeit eines erneuten Aufschwungs einer sowohl instrumentalen als vocalen Virtuosität unter den Italienern. An der Spitze aller hervorragenden Sängerinnen jener Periode haben wir die weltberühmte Angelica Catalani zu nennen, geb. 1779 zu Sinigaglia, gest. 1849 zu Paris. Man staunte sie schon in dem römischen Kloster

Santa Lucia, das aus dieser jungen Schülerin großen Gewinn zog, als Wunderkind an. Nachdem sie sich anfänglich mit ihrer, einen unerhörten Umfang besitzenden und durch Wohllaut bezaubernden Sopranstimme, deren Klangfülle so imponirend war, daß alle anderen Frauenstimmen schwindsüchtig daneben erschienen, im getragenen Gesang versucht, der jedoch nicht der ihrer Natur gemäßeste war, stieg sie, als Coloratursängerin im großen Stil, zu einer vielleicht von keiner anderen Diva jemals erreichten Höhe empor. Mittelst ihrer im Scala-Theater zu Mailand stattfindenden Debüts in Zingarelli's „Clitemnestra" und Niccolini's „Baccanali di Roma", bei denen der von ihr hervorgerufene Eindruck, durch ihre vornehme Erscheinung, plastische Schönheit und ihr ebenso dramatisches als oft sinniges Spiel noch gesteigert ward, entschied sie den glänzenden Erfolg beider Opern. Bald hallte ganz Italien von ihrem Ruhm wieder, bald ganz Europa, und die Triumphe, die sie in Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Triest, Lissabon, Madrid, Paris und London feierte, waren beispiellose. In Englands Hauptstadt erhielt sie von 1807 bis 1814 den festen und kolossalen Gehalt von 96,000 Franken für jede Saison. Höchst merkwürdig erscheint ihr Verhältniß zu Napoleon.

Fig. 290. Angelica Catalani.

Die weltbeherrschende Sängerin genoß die Ehre, von dem weltbezwingenden Eroberer, gleich Frau von Staël, gehaßt zu werden, was darin seinen Grund hatte, daß die Catalani im Jahre 1806 die ihr gemachten Anträge des von Napoleon perhorrescirten Englands den seinigen vorzog. Sie fand sich darum auch erst 1814, nach Napoleon's Sturz, in Paris wieder ein, woselbst sie Ludwig XVIII., mit einer jährlichen Subvention von 160,000 Franken, zur Directrice des Théâtre italien ernannte. Die Rückkehr Bonaparte's von Elba ließ sie jedoch abermals die Flucht vor dem gefürchteten Machthaber ergreifen und führte sie erst nach der Anschmiedung des Löwen an den Felsen von St. Helena endgültig nach Paris zurück. Ihr letztes öffentliches Auftreten fand, nachdem sie auch den ganzen Norden von Europa in Entzücken versetzt, 1827 zu Berlin statt. — Wie wichtig für die Bühnenerfolge Rossini's und Bellini's Giuditta Pasta werden sollte, (geb. 1798 zu Como,

gest. 1865 auf ihrer Villa am Comer See) berührten wir bereits. Ihre Begabung trat am entschiedensten in Partien hervor, die Leidenschaft und Wahrheit des Ausdrucks forderten, und ihr herrlicher Sopran reichte vom a der kleinen Octav bis zum dreigestrichenen d. — An die Pasta schließen sich, unter den damaligen Primadonnen Italiens, die Schwestern Grisi an, zwei Sängerinnen ersten Ranges, von denen Giuditta Grisi von 1805 bis 1840, Giulia Grisi zwischen 1811 und 1869 lebten und wirkten. Für den Mezzosopran Giuditta's schrieb Bellini den „Romeo", für den hohen Sopran ihrer Schwester die „Julia" in „Montecchi und Capuletti". Giulia Grisi gehörte überdies zu den berühmtesten Vertreterinnen von Mozart's Donna Anna. — Nicht minder bedeutend als dies berühmte Schwesternpaar erwies sich Fanny Persiani, geb. 1812 zu Rom, gest. 1867 zu Passy bei Paris. Sie zählte zu den glänzendsten Sternen am Gesangshimmel der italienischen Opern von London und Paris und bot in Venedig selbst der Malibran ein Paroli. Ihr steht, als berühmtester Contra-Alt ihrer Zeit (dessen Umfang übrigens nach der Höhe hin auch den Mezzo-Sopran mit umfaßte), Marietta Alboni gegenüber, geb. 1823 in der Romagna. Donizetti schrieb für sie, als er seine „Lucrezia Borgia" componirte, die Partie des Orsini. Des unvergleichlichen Bassisten Antonio Tamburini, 1800 bis 1867, und des glänzenden Tenoristen Giovanni Rubini, 1795 bis 1854, erwähnten wir bereits. Beide gehörten zwischen 1832 und 1841, mit Lablache, der Persiani, der Grisi und der Viardot, zu jenem berühmten Ensemble, welches der italienischen Oper von Paris damals eine geradezu unvergleichliche Stellung unter den Bühnen Europas verlieh.

Von der italienischen Instrumentalmusik schieden wir bei Sammartini und Boccherini. Sammartini gehörte, wie wir uns erinnern, und wie dies aus seinen 24 zu Paris gedruckten Sinfonien und seinen 12 zu London und Amsterdam herausgekommenen Trio's für zwei Geigen und Baß ersichtlich wird, zu den Vorgängern Haydn's und war der Lehrer Gluck's; Boccherini hatte durch seine 91 Streichquartette und 125 Streichquintette eine, für seine Zeit und unter seinen Landsleuten hohe Bedeutung als Componist für Kammermusik gewonnen, wie schon daraus hervorgeht, daß einzelne hervorragende dieser Werke auch heute noch und selbst bei uns in Deutschland gern gehört werden. Seitdem trat Niemand in Italien auf, der sich im Gebiete der Instrumentalcomposition, sei es in Bezug auf Tiefe des Inhalts und Größe der Form, sei es in Beziehung auf geistvolle Klangfarbenmischung und instrumentales Gesammt-Colorit, mit Cherubini und Spontini hätte messen oder als deren Vorgänger gelten können. Dagegen sehen wir in der diesen Meistern unmittelbar vorausgehenden Zeit, sowie in der Epoche ihres Wirkens, bedeutende classische Virtuosen im Gebiete der italienischen Instrumentalmusik auftreten. Unter ihnen steht ein Schüler Boccherini's obenan, den wir in dem großen Geiger Gaetano Brunetti, geb. 1753 zu Pisa, begrüßen. Seine, meist nur im Manuscript erhalten gebliebenen Werke für Orchester- und Kammermusik stellen ihn bei weitem nicht so hoch, als seine classische Virtuosität. Er war schon als Jüngling nach Madrid übergesiedelt, dessen im Jahre 1808 erfolgte plötzliche Einnahme durch Napoleon ihm einen solchen Schreck verursachte, daß er an dessen Folgen starb. — Noch bedeutender erscheint Giovanni Battista Viotti, der Begründer und Vater des modernen Geigenspiels in Italien, geb. 1753 bei Vercelli, gest. 1824 zu London.

Auf seinen ersten großen Concerttouren durch Europa erregte er namentlich in Paris, London, Berlin und Petersburg ein außerordentliches Aufsehen. Wir begegnen ihm 1782 als Accompagnateur der Königin Marie Antoinette und Solospieler der Pariser Concerts spirituels. Der Beifall, den in Paris das Auftreten eines jungen unbedeutenden Virtuosen neben dem seinigen zu erringen wußte, verbunden mit der Gleichgültigkeit, die ihm das dortige Publikum kurz vorher in einem seiner eigenen Concerte gezeigt, afficirte ihn derartig, daß er sich für eine lange Reihe von Jahren ganz vom öffentlichen Auftreten als Virtuos zurückzog und nur noch für Kenner und seine Freunde spielte. Eine Zeit lang Operndirector am Théâtre Feydeau, sah er sich durch die Revolution ruinirt, vor der er sich nach England zurückzog. Bei seiner 1802 erfolgten Rückkehr veranlaßten ihn Cherubini und Rode zu einem erneuten Auftreten als Solospieler im Conservatoire, wobei sich herausstellte, daß er während der Zeit seines Schweigens nicht nur nicht verloren, sondern sich zum ersten Geiger von Europa erhoben habe. Viotti machte Schule im großen Stil, da sich ihm nicht allein die hervorragendsten Geiger seines Vaterlandes Italien, sondern auch die ganze Geigerschule von Paris angeschlossen. Unter seinen Compositionen stehen darum auch heute noch seine 29 Violinconcerte obenan; in zweiter Linie sind auch seine Streichquartette, Streichtrios, Geigenduos und Violinsonaten erwähnenswerth. — Dem classischen Viotti steht, gleichsam als der geniale Dämon der Geige, der, von einer romantischen Glorie umgebene und die ganze Welt durch sein wunderbares Spiel bezaubernde Niccolo Paganini gegenüber, geb. 1784 zu Genua, gest. 1840 zu Nizza. Schon als Kind, im Hause seines Vaters, dem Spiel auf der Mandoline, sowie später auch dem auf der Guitarre ergeben, ging er bald zu dem Instrumente über, das ihm einen unsterblichen Namen machen sollte. Seine ungebändigte Natur trat schon im Knabenalter hervor, in welchem er seinem Vater entlief und im Hazardspiel selbst die zuletzt von ihm eingesetzte geliebte Geige opferte. Die geradezu fascinirenden Wirkungen, die er auf das Publikum seines Vaterlandes Italien bis 1827 ausgeübt, wiederholten sich in einer womöglich noch gesteigerten Weise in Deutschland und Frankreich. Sie waren in manchen bigotten Gegenden der Art, daß ihn die Menge der Zauberei verdächtigte, oder ihn mit Geistern und der Hölle im Bunde glaubte. Das Dämonische und Abenteuerliche seiner Person ward noch durch manche seltsame Liebesverhältnisse, bei

Fig. 291. Paganini.

denen es sich wiederholt um sein Leben handelte, verstärkt. Wunderbar ist es, daß bei alledem Paganini eigentlich Autodidact war. Er selber war schon eine phänomenale Erscheinung als Geiger, als er anfing Anderen abzusehen, was sie Besonderes leisteten, und dasselbe sich auf die spielendste, müheloseste Weise aneignete. So besaß er in seiner Person vereint, was Andere vereinzelt auszeichnete: einen hinreißend ausdrucksvollen Vortrag, einen wunderbar großen, und dabei doch der verschiedensten Stärkegrade, sowie des mannigfaltigsten Timbres und Colorits fähigen Ton, ein zauberhaftes, das Echo des Echo's anklingendes und endlich fast in Sphärenklängen verhallendes Flageolet, Gegensätze im Legato und Staccato, wie man sie vor ihm nicht gekannt, doppelgriffige Gänge, die Niemand außer ihm auszuführen vermochte, Piccicatos, gleichviel, ob mit der rechten oder der linken Hand, deren springende Passagen jedem anderen Geiger den Hals gebrochen haben würden, und, außer seiner fabelhaften Technik, jene dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihm allein eigen war. Sprang ihm eine Saite, ja zwei Saiten, so spielte er auf den übrig gebliebenen, soweit es deren Umfang erlaubte, mit solcher Vollkommenheit weiter, daß der eingetretene Mangel selbst für den Kenner kaum hörbar ward, auch stimmte er die Saiten, um gewisse besondere Effecte damit zu erreichen, nach Bedürfniß anders, als durch den Gebrauch vorgeschrieben, und da er das Talent besaß, eine Saite selbst während des Spiels unbemerkt um einen halben Ton hinaufzuziehen, so begannen selbst manche ihm zuhörende Geiger an Wunder zu glauben. So steht dieser mysteriöse Mensch, der die seltsamste Mischung von Genialität und Charlatanerie, von tiefstem, bis zu Thränen rührendem Ausdruck und tollen diabolischen Kunststücken in sich vereinigte, der täuschend jeden anderen Virtuosen wiederzugeben vermochte und dabei doch ein eigenes Spiel hatte, mit dem er Niemand glich und Alle übertraf, als ein Unicum in der Geschichte des Geigenspiels da. Unter den Compositionen, die seinen Namen tragen, kann nur eine mäßige Anzahl als wirklich von ihm herrührend angesehen werden. Wir erwähnen darunter die Concerte in Esdur und Hmoll („à la clochette“), „24 capricci per violino solo“, für Clavier arrangirt von Schumann und Liszt, „12 sonate per violino e chitarra“, „3 gran quartetti a violino, viola, chitarra e violoncello“, sein „moto perpetuo“, seine Variationen über Rossini's „Di tanti palpiti“, sowie endlich 60 Variationen über das genuesische Volkslied „Barucaba“. Der Grundcharakter aller dieser Werke ist entweder ein fantastischer, diabolischer und ungebunden in's Formlose streifender, oder zeichnet sich durch pikanten Reiz,

Fig. 292. Paganini.

geistvolle Coquetterie und ausgesuchtestes Raffinement aus. — Unter seinen Schülern führen wir, als einen der namhaftesten, Giovanni Battista Polledro an, 1781 bis 1853, der jedoch, obwohl ein gefeierter Spieler und auch als Componist thätig, so wenig als Paganini's übrige Schüler, einen Vergleich mit seinem Meister aushielt.

Indem wir von den drei genialen Italienern scheiden, denen dies Capitel gewidmet war, bemerken wir noch, daß wohl nichts einen besseren Begriff von deren, über den Umkreis einer besonderen Schule und die Grenzen eines besonderen Landes weit hinausgehenden Bedeutung zu geben vermag, als die geistige Beziehung, in der sie zu den verschiedensten Stilen gestanden, die Art, in welcher den verschiedensten Richtungen angehörende Meister über sie geurtheilt, und die Weise, in der sie, obwohl Südländer, auch von den Nationen des Nordens gefeiert, ja hier zum Theil noch verständnißvoller begriffen wurden, als in der eigenen Heimath. — Hinsichtlich Rossini's kann das hier Gesagte freilich nur mit Bezug auf seinen „Tell“ und „Barbier“ gelten; doch dürfen wir darüber nicht vergessen, daß Rossini in den genannten Werken (ohne darum den Italiener zu verleugnen) unter deutschen Einflüssen, namentlich denen von Haydn, Mozart und C. M. v. Weber gestanden, und daß auf den „Tell“ auch sein großer Landsmann Spontini und der Franzose Auber nicht ohne Einwirkung geblieben, sowie endlich, daß Rossini überdies, wie kein zweiter Meister seiner Zeit, Schule bildete, wie dies namentlich so große Talente wie Mercadante, Bellini und Donizetti darthun. — Mehr noch auf die Totalität ihres Schaffens bezogen, als bei Rossini, gilt Aehnliches von Cherubini und Spontini. Wir wissen, daß Cherubini's Abgott der Altmeister Jos. Haydn gewesen, haben aber auch erfahren, daß der so anders geartete Beethoven den Schöpfer der „Medea“ für seinen größten Zeitgenossen erklärte, während wiederum der, den genannten Classikern, als Begründer der specifischromantischen Oper gegenüberstehende, C. M. v. Weber den „Wasserträger“, ganz erfüllt von dessen Schönheiten, ein „göttliches Werk“ nennt und hofft, daß die von ihm für die Milder als Einlage zur „Lodoiska“ componirte Arie, an die er „ehrfurchtsvoll und mit Liebe“ gegangen sei, dem genannten „herrlichen Werke keinen Flecken gegeben haben möge“. — Aehnlich umfassend erscheinen die Beziehungen Spontini's zu den Meistern der verschiedensten Nationen, Zeiten und Schulen. Denn während er einerseits als der Tondichter dasteht, der auf den Classikern Gluck und Mozart fußt, der den Parisern zum ersten Mal den „Don Juan“ vorführt und der sich in Berlin die persönliche Direction der Werke Gluck's, Mozart's, Haydn's und Cherubini's, sowie Händel's und Beethoven's, deren Heroismus ihn wahlverwandt berühren mochte, ausdrücklich vorbehält, sehen wir ihn andererseits von den beiden hervorragendsten Vertretern der der Gegenwart angehörenden musikalischen Neu-Romantik: von Berlioz und Wagner hoch gefeiert. Wir führten schon im 29. Capitel ein geistvolles Wort von Hector Berlioz über die „Vestalin“ an; eine nicht minder bewundernde Aeußerung desselben gilt dem zweiten Act dieser Oper, welchen Berlioz mit einem „gigantischen Crescendo“ zu einem Gipfel dramatisch-musikalischer Leidenschaft und Tragik vergleicht. Auch in seinem berühmten „Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration“ gedenkt der französische Meister wiederholt Spontini's voller Bewunderung, und gelegentlich des Mißerfolgs der „Olympia“ in Paris trat er allein der abfälligen Kritik dieses Werkes durch Fetis

entgegen und warf dem Pariser Publikum seine Lauheit gegen die genannte Oper vor. — Richard Wagner endlich äußert in seinen „Erinnerungen an Spontini" (Bd. V, S. 111 seiner 1872 publicirten gesammelten Schriften): „Mit *Spontini* ist eine große, hochachtungswerthe und edle Kunstperiode zu Grabe gegangen. Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der „Vestalin", des „Cortez" und der „Olympia"!"

Die Neuromantiker.

Die Mehrzahl der Meister der Epoche der großen Talente: ein Weber, Schubert, Spohr, Mendelssohn und Schumann, hielt sich, wie wir wissen, noch frei von allen Uebertreibungen: sei es im musikalischen Ausdruck, sei es bei der Wiedergabe besonderer musikalischer Stimmungen, oder hinsichtlich effecthaschender Häufung instrumentaler Mittel. Auch ihre Manier war durchschnittlich eine gesunde und große geblieben, da sie sich nur ganz ausnahmsweise in das Gesuchte, subjectiv Zugespitzte oder Affectirte verlor.

Anders verhält es sich, in einer großen Anzahl von Fällen, mit einer Reihe immer noch sehr bedeutender und hervorragender Meister, die uns unter den Vertretern der musikalischen Neuromantik begegnen, und in deren Schöpfungen wir sich vielfach Inhalt und Form einander nicht decken, sondern darin den Künstler häufig sein Selbst und sein subjectives Meinen, Belieben und Wähnen an die Stelle der Kunst, der ewigen Gesetze, sowie der tausendjährigen Entwickelung derselben setzen sehen.

Indem wir uns nun fragen, worin die Ursachen einer solchen Erscheinung zu suchen sind, fühlen wir, daß eine isolirte Betrachtung und Darstellung des Entwickelungsganges der Musik, von dem Momente an, da derselbe Blasen der oben angedeuteten Art aufzuwerfen begonnen, und die Tonkunst überdies von verwandten oder den gleichen Culturströmungen erfaßt worden wie die anderen Künste, für den Musikhistoriker zu einer Unmöglichkeit geworden ist. Die Musik ist eben in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, als eine der fünf Töchter der gemeinsamen Mutter Kunst, in die Mitte ihrer Schwestern getreten, um fortan Hand in Hand mit diesen ihre Straße zu wandeln. Auch ist eine Erklärung der Wandlungen, die sie bezüglich der Richtungen und des Charakters ihrer jüngsten Entwickelung durchgemacht, falls man deren wahre Ursachen aufdecken will, nur durch Anknüpfung bei der Kunstgeschichte im Ganzen, sowie namentlich bei ihrer nächstverwandten Schwesterkunst: der Poesie, zu erzielen, d. h. durch ein Verfahren, wie es der Verfasser auf dem Felde der musikalischen Aesthetik und einer Entwickelungsgeschichte der Musik

als eines besonderen Zweiges der gesammten Geistescultur, schon im Jahre 1869 anderswo in's Werk setzte. Er glaubt daher seine Leser auffordern zu dürfen, diejenigen Momente des Emporkommens der Tonkunst nochmals mit ihm in's Auge zu fassen, in welchen deren Berührung mit anderen Künsten einen Einfluß auf ihr eigenes Werden gewann. Wir brauchen zu diesem Zwecke nicht weiter in die Kunstgeschichte zurückzugehen, als bis zu dem Punkte, da Poesie, Architektur, Sculptur und Malerei in rascher Aufeinanderfolge vom Wesen und Geiste der Renaissance ergriffen wurden.

Man hat bisher nur von einer Renaissance der Classicität gesprochen; den Autor haben aber langjährige kunstgeschichtliche Studien davon überzeugt, daß auch eine Renaissance der Romantik existirt*). — Um nun in dieser Beziehung in's Klare zu kommen, haben wir uns zunächst zu fragen: was ist überhaupt Renaissance, und welche, in der Tiefe wirksamen Motive in der Geistesnatur des Menschen riefen eine Strömung, wie die bezeichnete, im geschichtlichen Werden der Menschheit und der Künste zunächst hervor? — Wir glauben, daß sich das Aufkommen derselben, Anfangs des 15. Jahrhunderts, zum großen Theil aus der tiefen Sehnsucht unseres Geschlechtes nach der verloren gegangenen Einheit und Totalität der menschlichen Natur erklären läßt. Das ausschließlich transscendental gewordene Christenthum des Mittelalters und die durch dasselbe bedingte Weltentfremdung rief in den Geistern das Verlangen nach jenem entschwundenen Jugendzeitalter der Menschheit hervor, da unser Geschlecht das Irdische noch nicht als das Sündhafte haßte und floh, sondern sich auf der Erde, sowie in Allem, was sie Schönes und Köstliches bot, heimisch fühlte. Man trachtete darum danach, eine solche entschwundene Epoche, durch eine Wiedergeburt derselben im Geiste (also eben durch eine „Renaissance"), zum zweiten Mal aus sich zu gebären und mit der christlichen Cultur in Uebereinstimmung zu setzen. Jede Renaissance in Leben und Kunst würde hiernach aus der, der Menschheit von früh auf eingeborenen Sehnsucht nach einem einst blühenden goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradies, kurz — aus einem sich Zurückwünschen unseres Geschlechtes in eine Vergangenheit hervorgehen, in welcher dasselbe sich noch nicht eines Zwiespaltes zwischen Geist und Natur, Gott und der Welt, dem Ideal und der Wirklichkeit, bewußt war. Derartige Regungen, Wünsche und Bedürfnisse sind aber romantisch angelegten Naturen (namentlich in einem von einer trockenen Moral und nüchternen Aufklärung beherrschten Zeitalter, dessen Trivialität und Plattheit in poetischen Naturen das Verlangen nach dem Wunderbaren und nach einer idealeren Lösung des Welträthsels erweckt, als sie der hausbackene Alltagsverstand zu vollbringen vermag) noch viel gemäßer, liegen denselben noch weit näher, als solchen Geistern, die sich ihrer Natur nach mehr der Weltanschauung des classischen Alterthums und seines, durch eine schöne Form verklärten Realismus zuneigen. Doch nicht allein in der Thatsache, daß der einen Hälfte der Menschheit eine, ihre letzte Quelle in mittel-

*) Wir wiesen, wenn auch nur beiläufig, schon im Jahre 1879 auf das Vorhandensein einer solchen, noch nicht als eine besondere Geistesströmung erkannten Richtung in den Künsten hin und glaubten damals ihr Wesen durch dessen Bezeichnung als eine „Renaissance der Romantik" am treffendsten zu charakterisiren. (Vgl. „Der moderne musikalische Zopf", Berlin bei Oppenheim.) Desgleichen berührten wir beide Renaissancen im vorliegenden Buche schon im 27. Capitel. Hier jedoch schien uns erst der Ort gekommen, das früher nur Angedeutete zu vervollständigen.

alterlichen Strömungen findende Anschauung der Welt und des Christenthums gemäßer, als die aus dem Griechenthum geborene Weltanschauung ist, liegen die Bedingungen für eine, neben der Renaissance der Classicität erstehende Renaissance der Romantik, sie ergeben sich auch aus dem, dem organischen Wachsthum des culturgeschichtlichen Fortschrittes unseres Geschlechtes immanenten und auf Ergänzung und Gleichgewicht der in der Menschheit thätigen Geistesmächte hinwirkenden göttlichen Weisheit. Rief das erste Weltzeitalter der Menschheit: das classische Alterthum, eine Renaissance der Classicität hervor, so mußte, nach dem Gesetze geistiger Polarität, das zweite Weltzeitalter der Menschheit: das Mittelalter, nachdem es, wie dereinst das Alterthum, im Schooße der Zeiten versunken, eine ihm gemäße Renaissance der Romantik hervorzurufen im Stande sein. In dem tiefen Sehnen aber nach Wiederkehr einer mittelalterlich-christlichen Weltanschauung und Kunst, die zugleich auf das Engste mit vaterländisch-heimathlichen Erinnerungen verknüpft war und welches im Gemüthe, sowie in dem der Ergänzung bedürftigen Denken und Empfinden eines Theiles der Nationen Mitteleuropas just in einer Zeit erwachte, da die geschminkte Caricatur der Antike angebetet ward, begegnen wir nun eben jener besonderen und eigenthümlichen Geistesströmung, die der Verfasser oben als eine Renaissance der Romantik zu bezeichnen wagte und welche, da das Mittelalter jünger ist als das griechische Alterthum, demgemäß auch als die spätere der beiden Renaissancen auftreten mußte.

Charakteristisch nun für eine jede dieser Renaissancen ist es, daß sowohl die classische, als die romantische Renaissance in der Mitte ihres Emporganges durch eine andere, von ihr sehr verschiedene Kunstepoche jäh unterbrochen wird: durch eine Kunstepoche nämlich, die von einem durchaus neuen Geiste erfüllt ist. Denn während eine jede der beiden Renaissancen, ihrer, auf eine bestimmte, besondere Vergangenheit in der Culturgeschichte gerichteten Natur nach, an einer gewissen Einseitigkeit leiden mußte, kennzeichnen sich die beiden, die Entwickelung jener Renaissancen unterbrechenden anderen Epochen, deren wir soeben gedachten, gerade dadurch, daß sie die Kunstcultur der Vergangenheit mit der Kunstcultur der Gegenwart, welcher sie selber angehörten, zu verschmelzen versuchten. Wir bezeichnen daher auch diese beiden besonderen Kunstzeitalter, von denen das erste sich mitten in den Entwickelungsgang der Renaissance der Classicität, das zweite dagegen mitten in den Entwickelungsgang der Renaissance der Romantik hineinstellt: als Vermittelungsepochen der Kunst. Die eine, welche den Emporgang der Renaissance der Classicität unterbricht, wird nahezu durch das 16. Jahrhundert, die andere wiederum, welche sich dem weiteren Emporgang der Renaissance der Romantik entgegenstellt, nahezu durch das 18. Jahrhundert umschrieben. Das erste dieser Vermittelungszeitalter umfaßt die Genie-Epoche der Italiener, das zweite dagegen die Genie-Epoche der Deutschen in den Künsten und ein jedes von ihnen hat die eigenthümliche und merkwürdige Wirkung, daß sich, nach seinem Ablauf, die Richtung des Entwickelungsganges der zu ihm gehörenden Renaissance aus einem Emporgang in einen Niedergang verwandelt.

Nach dieser, zum Verstehen des Folgenden nothwendigen Abschweifung kehren wir zu einer kurzen Charakteristik der Geistesnatur der beiden Renaissancen zurück.

Die classische Renaissance begann, wenn wir von Baukunst, Plastik und

Malerei absehen, die deren Einwirkung erst vom Jahre 1420 an zu spüren anfingen, schon in dem Momente, da die Entwickelung mittelalterlicher Cultur in Dante, dem gewaltigsten Vertreter derselben, ihren Gipfel berührt hatte. Denn es ist unleugbar, daß von Dante aus, der sich schon von dem römischen Dichter Virgil durch Hölle und Fegefeuer geleiten läßt und im Kampfe der Guelfen und Ghibellinen nicht mehr auf Seite des Papstes, sondern auf der des römisch-deutschen Kaisers steht, eine allmälige Wendung der bisherigen Geistesströmung auf die Antike und classische Ideale erfolgt. Dies tritt noch stärker hervor, wenn wir neben Dante auch seine ihm auf dem Fuße folgenden Landsleute Petrarca und Boccaz in's Auge fassen. Wir erfahren daher abermals, daß die Poesie, als die älteste der Künste, auch hier wieder ihren Schwestern vorangeht. Eben darum aber kommt die neue Bewegung der Geister in der Musik, als der jüngsten unter den Künsten, vor und während des Eintrittes der ersten, das 16. Jahrhundert umfassenden Vermittelungsepoche zwischen mittelalterlicher und classischer Kunst noch so gut wie zu keiner Entwickelung und zeigt selbst später, im 17. Jahrhundert, vorerst nur schwache oder auf Mißverständnissen beruhende Einwirkungen classischer Weltanschauung und antiker Kunstideale auf ihr Schaffen. Denn die, eigentlich erst durch die Bewegung in den bildenden Künsten und der Literatur angeregte und das Entstehen des „Musikdramas" zur Folge habende musikalische Revolution der Toskaner gleicht doch mehr einem von außen in classischer Richtung erhaltenen Anstoß, als dem Aufblühen einer, aus der Musik selbstständig erwachsenen Renaissance des Alterthums. Darum regen die Bemühungen der Florentiner die gesammte Tonkunst zwar mannigfach an, ja mahnen zum Theil sogar schon an gewisse, bei der Inscenesetzung der Bayreuther Musikdramen wieder zu Tage getretene Erscheinungen, vermögen aber demungeachtet nicht, wie dies durch die classische Renaissance in der Baukunst, Plastik und Malerei geschehen, reife Früchte zu zeitigen, sondern verlieren sich (eben weil der betreffenden Bewegung die Kraft zu irgendwelcher Continuität mangelte) sehr bald in die neapolitanische Oper und mit dieser in den musikalischen Zopf. Nur auf kirchlicher Seite sehen wir auch in dieser Zeit die Musik (hierbei ebensowohl durch die katholische Restauration als durch die protestantische Tonkunst unterstützt) in einem ununterbrochenen Emporgang begriffen. Ein solches Fortschreiten hat aber selbstverständlich nicht nur nichts mit einer Renaissance im Geiste des Alterthums zu thun, sondern ist vielmehr deren gerades Gegentheil, indem die Musik erst in den Kirchencompositionen eines Lotti, Astorga, Schütz, Buxtehude und Anderer sich jenem vertieftesten Ausdrucke des mittelalterlich-christlichen Ideals zu nähern begann, welchen die älteren Künste schon früher ausgesprochen oder wiedergegeben hatten. Denn auch Schützens bei uns in Deutschland zunächst vereinzelt gebliebener Opernversuch, die weltlichen Canzonen der Venezianer und der sie nachahmenden deutschen Meister des 17. Jahrhunderts, sowie die sich im protestantischen Norden mehr und mehr verbreitenden und musikalisch illustrirten „Schulkomödien" sind kaum schon als eine, in wirklich antikem Geiste in der Tonkunst auftretende classische Renaissance zu bezeichnen. Eine solche entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert und zwar zuerst und am glänzendsten bei den Deutschen; doch merkwürdigerweise nicht, wie bei den Italienern, vor dem Eintritt ihrer Genie-Epoche, sondern — gleichsam wie mit einem, selbst die Poesie und Malerei für einen Augenblick überholenden Sprunge — erst in jener Genie-Epoche selber,

wie uns das in derselben Händel und Gluck, als deren bedeutendste Vertreter, darthun. Da diese aber zugleich die Träger einer kaum geringer entwickelten christlichen und humanen Weltanschauung waren, so erscheinen beide Meister nicht nur als die ersten echten Verwirklicher einer Renaissance der Classicität in der Musik, sondern zugleich, wie ihre übrigen Genossen aus der Genie-Epoche deutscher Tonkunst, als Vermittler zwischen dem antiken und dem christlichen Ideal.

Anders hatte sich inzwischen die kunst- und culturgeschichtliche Entwickelung in den übrigen Künsten gestaltet. Diese hatten im 15. und 16. Jahrhundert in Männern wie Bramante, Lionardo, Michelangelo, Rafael, Tizian und Correggio, sowie in Dichterheroen wie Shakespeare, Cervantes und Ariost die erste Vermählung des mittelalterlich-christlichen mit dem classisch-antiken Ideal gefeiert. Eine solche Verschmelzung war jedoch noch als eine naive und darum als eine diesen erhabenen Männern unbewußte vor sich gegangen und erweist sich zugleich als die erste jener beiden Vermittelungsepochen der Kunst, von denen bereits oben die Rede war. Dieselbe schließt sich (da wir von den noch älteren Meistern Ghiberti und Brunellesco hier absehen) ohne eine eigentliche Uebergangsperiode, der in Poesie und bildender Kunst schon lange begonnenen und bereits sehr entwickelten classischen Renaissance unmittelbar an. Sie ist darum auch nichts weniger als das unbedingt nothwendig herbeigeführte End-Resultat der Entwickelung jener ersten Renaissance. Denn diese, in der Malerei mit Meistern wie Luca della Robbia, Masaccio, Benozzo Gozzoli und Mantegna anhebend, behauptet in ihren letzten Vertretern, den ganz dicht an Michelangelo und Rafael herantretenden Meistern Perugino, Francia, Ghirlandajo und selbst einem Signorelli, trotz der Einflüsse der Antike, die ihre Werke bemerken lassen, noch einen vorwaltend christlich-mittelalterlichen Typus, während doch schon in den Werken der mittleren Lebenszeit Michelangelo's und Rafael's die, aus der Verschmelzung des antiken mit dem christlichen Ideal hervorgehende universalistische Weltanschauung dieser Meister fertig und vollkommen, wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, an den Tag kommt.

Mit dem Abblühen der italienischen Genie-Epoche treten wir abermals in eine neue Zeit ein. Der Verfasser bezeichnete dieselbe an einem anderen Orte schon vor Jahren, als eine Epoche der Conflikte antikisirender und humanistischer mit katholisch-mittelalterlichen und romantisirenden Culturströmungen. Beide Strömungen laufen in diesem merkwürdigen Zeitraum unvermittelt, ja, mit der Tendenz, sich gegenseitig verdrängen zu wollen, nebeneinander her. Die, wie Barock- und Zopfstil darthun, in der Decadence begriffene Renaissance der Classicität bleibt trotzdem die dominirende Geistesmacht dieser Epoche, während die, in derselben Zeit ihr gegenüber in aufsteigender Linie fortschreitende Renaissance der Romantik (die aus der, sehr bald eine große Wärme und Tiefe entwickelnden katholischen Restauration hervorging und mittelbar auch in der immer mehr sich verklärenden protestantischen Kirchenmusik einen Bundesgenossen fand) demungeachtet diese ganze Periode hindurch um ihr Dasein kämpfen mußte. Daß wir aber in dieser, dem Rococo und Zopf entgegenwirkenden Geistesströmung in Wahrheit die ersten emporgehenden Anfänge der von uns proclamirten Renaissance der Romantik zu erkennen haben, beweisen ebensowohl die Stimmungsgebiete, durch welche dieser Strom fluthet, als die besondere Natur der Stoffe, die er auf seinen Wellen dahinträgt.

Weht uns doch der Geist der Romantik (um beispielsweis nur Einiges zu erwähnen) ebensosehr aus dem von leidenschaftlichem Schmerz um den Gekreuzigten erregten Crucifixus eines Lotti an, als aus den, fast in musikalisch wirkenden Farbentönen sich uns darstellenden Madonnen eines Murillo, die sich mit entzücktem Augenaufschlag und mit schmachtend halbgeöffnetem Munde, nur durch die Kraft der Sehnsucht gleich Dante's Beatrice, zum Himmel und in verklärte Regionen zu erheben scheinen, und in gleicher Weise aus Calderon's „Andacht zum Kreuze“ aus seinem bereits auf Goethe's Faust präludirenden „wunderthätigen Magus“ und seiner und Lope de Vega's Vorliebe für Frauengestalten, als aus Tirso de Molina's Tragödie „Don Juan“. Die beiden im Zeitalter der Conflicte ihre Entwickelungsbahnen kreuzenden Renaissancen (denn die romantische hebt erst an, während die classische schon in ihrem Niedergange begriffen ist) spiegeln sich in den Künsten annähernd in folgenden Persönlichkeiten. Auf realistisch angehauchter und antikisirender Seite in: Cellini, Veronese, Caracci, Rubens, Holbein, Velasquez, Teniers, Ostade, Camoens, Corneille, Racine, Molière, Lully, Prätorius, Monteverde, Peter Vischer, Andreas Schlüter, Van Dyk, Canaletto und Poussin. Dagegen auf christlich-idealistisch angehauchter und katholisirender Seite in: Ammanati, Giulio Romano, Caravaggio, Rembrandt, Dürer, Murillo, Callot, Salvator Rosa, Calderon, Tasso, Angelus Silesius, Milton, Antonio Lotti, Heinrich Schütz, Frescobaldi, Adam Kraft, Lorenzo Bernini, Ribera, Ruysdael und Claude Lorrain.

Mit dem 18. Jahrhundert treten wir, wie wir schon erfuhren, in eine zweite Epoche der Verschmelzung der gesammten Weltcultur in den Künsten ein. In Frankreich vollzog sich eine solche nur unvollkommen, da der geistreich witzelnde, durchaus realistische Voltaire, sowie der naturschwärmende und in seiner „Heloise“ schon romantisirende Rousseau mehr gegensätzliche Charaktere, als Vermittler der beiden Weltculturen darstellen. Doch bereiteten sie eine Verschmelzung derselben mit vor, welche dann aber erst in Deutschland wirklich erfolgte, und zwar in der Poesie nunmehr als eine bereits bewußte, in der Tonkunst dagegen, die dieselbe, als die jüngste der Künste, diesmal überhaupt zum erstenmal vollbringt, noch als eine unbewußte. Hochwichtig ist es nun, daß die großen Dichter dieser Verschmelzungsepoche, in Opposition gegen die Verballhornisirung der Antike und gegen die mit dieser verbündeten herzlos und nüchtern gewordene Aufklärung damaliger Zeit, anfänglich nicht beim classischen Alterthum, sondern an fantastische, katholisch-romantische, sowie an heidnisch- oder christlich-germanische Stoffe anknüpften, also eigentlich an solche Stimmungskreise, aus denen später die Schule der modernen Romantiker in Poesie und Tonkunst erwuchs. Denn Klopstock schrieb nicht nur seine Messiade, sondern besang auch Freia, Baldur und die Hermannsschlacht; dem „Hainbund“, der sich dem genannten Altmeister anschloß und dessen Mitglieder sich „Barden“ nannten, gehörte nicht nur der zum Katholicismus übertretende Stolberg, sondern auch der in seinen Balladen zum erstenmal den Ton echter Romantik in der neueren deutschen Poesie anschlagende Bürger an (man vergegenwärtige sich nur seine „Leonore“); die Periode von „Sturm und Drang“ zählte nicht nur Klinger, der ihr den Namen gab und bereits einen „Faust“ unter dem Titel „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt“ dichtete, sondern daneben auch den leidenschaftlichen Lenz zu den von ihr Ergriffenen, vor Allen aber den jungen Goethe,

der, mit seinem Bogen über „Erwin von Steinbach", mit seinem „Götz", seinem „Werther", seinen frühesten Faustscenen, den denselben vorausgehenden Studien in der Nekromantie und seiner und seiner Genossen einseitigen Verherrlichung der romantischen Seite Shakespeare's, ebenfalls tiefer von christlich-germanischer, als von classischer Weltanschauung ergriffen erscheint.

Ebenso wichtig ist es aber, daß die gleichzeitig aufstehenden und antike und christliche Weltanschauung verschmelzenden Tonkünstler, welche durch Händel ebensowohl auf protestantisch-humanistisch gefärbten classischen Boden, als durch Bach, dem Vollender und Gipfel der gesammten mittelalterlichen Tonkunst, bei einer christlich-mittelalterlich gefärbten Weltanschauung anknüpften, zuletzt mit Mozart, und noch directer und subjectiver erfaßt, mit Beethoven wieder auf die Romantik einlenkten und solchergestalt mit dem Letzten ihrer großen Genossen gleichsam wieder in jene Region hoch idealistischer Stimmungskreise einkehrten, mit welcher Bach, der Beethoven geistesverwandte Altmeister, die glänzende Reihe seiner Nachfahrer eröffnet hatte. Ein solches verschieden geartetes Anheben und Ausgehen zweier, in ein und derselben Genie-Epoche auftretenden Künste: einerseits der deutschen Poesie, andererseits der deutschen Musik, sowie der Umstand, daß die romantisch anhebenden Heroen unserer Dichtung vorwaltend classisch, dagegen die, mit einziger Ausnahme Bach's, classisch beginnenden Heroen unserer Tonkunst vorwaltend romantisch endeten, hatte nun aber für die Dichter und Tondichter, die sich jenen Blüthezeitaltern unmittelbar oder in den nächsten Jahren anschlossen, höchst verschiedene und sehr weittragende Folgen.

Zunächst haben wir uns hier wieder daran zu erinnern, daß jedes der beiden Vermittelungszeitalter eine Fortsetzung und zugleich die allmälige Decadence derjenigen Renaissance zur Folge hatte, in deren Entwickelungsgang es mitten hineingestellt erschien. Da nun die das 18. Jahrhundert umfassende Vermittelungsepoche die Renaissance der Romantik unterbrach, so mußte auch die künstlerische Periode, die sich ihr anschloß, eine rein romantische werden, und zwar um so mehr, als die classische Renaissance die zweite Hälfte ihrer Laufbahn bereits im Zeitalter der Conflicte durchmessen und somit nunmehr nur die Renaissance der Romantik diese Strecke noch zurückzulegen hatte.

Solchen Voraussetzungen entsprechen in überzeugendster Weise die geschichtlichen Thatsachen. Denn der deutschen Genie-Epoche schließt sich unmittelbar wieder eine romantische Strömung an, und zwar eine Strömung von solcher Intensität, daß sie statt nur einer romantischen Schule, deren gleich zwei hervorrief: diejenige nämlich in der neueren deutschen Poesie, sowie diejenige in der modernen deutschen Tonkunst.

In diesen beiden Schulen nun hat die, oben von uns schon erwähnte und stark betonte Verschiedenartigkeit des Anhebens und Ausgehens der deutschen Genie-Periode in Poesie und Musik die folgenden verschiedenen und diesen Vorgängen entsprechenden Wirkungen ausgeübt. Wir bemerken nämlich, daß die Romantiker in der Poesie, im Gegensatz zu der von Lessing, Winckelmann, Goethe und Schiller auf den Thron gesetzten Classicität, sofort gewaltsam mit ihren romantischen Tendenzen hervorbrechen und darum zugleich auch mit Extravaganzen beginnen. So zeigt schon Tieck's, eines der Mitbegründer dieser Schule, Roman „William Lovell"

eine an den modernen Nihilismus grenzende Weltverachtung und der Dichter äußert: es gelte vor Allem „die liebe Albernheit“ gegen die „harmonisch Platten“ (womit namentlich die Schule von Weimar gemeint war) zu retten. Aehnlich sagt Friedrich Schlegel, der andere Begründer der Schule: „Es ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“, womit er die weitere Lehre verknüpft, daß wahrhafte Genialität ihre hohe Abkunft damit beweise, daß sie das Festhalten an Pflicht, Moral und Sitte, als spießbürgerlich, den Philistern überlasse. — Anders gestalten sich die Dinge seitens der Romantiker der Tonkunst. Diese sahen sich, durch den merkwürdigen Kreislauf, den die musikalische Entwickelung in der ihnen vorangegangenen Genie-Epoche beschrieben, indem dieselbe mit Beethoven zu ihrem Ausgangspunkte Bach gewissermaßen zurückgekehrt war, in den Stand gesetzt, ohne irgendwelchen Sprung und ohne Opposition gegen ihre großen Vorgänger, sich diesen unmittelbar anzuschließen, sowie die von Mozart und Beethoven, den beiden letzten derselben, ausgetönte Stimmung, soweit sie eine romantische war, einfach festzuhalten, wie dies namentlich Schubert und Weber bewiesen. Sie vermochten daher, (im Gegensatz zu ihren Geistesverwandten in der Poesie) frei von Uebertreibungen, sowie in einer Maaß, Schönheit, Naivität und Volksthümlichkeit wahrenden Weise, bei dem Punkte wieder anzuknüpfen, bei welchem die großen Progonen geendet hatten. Das Resultat hiervon aber war, daß der Entwickelungsgang der beiden verschwisterten romantischen Schulen, deren Jünger sich in der Poesie anfänglich an Goethe und nicht allzulange darauf in der Tonkunst an Beethoven anschlossen, ein beiderseits entgegengesetzter ward. Die Schule der romantischen Dichter ging nämlich in Folge der angedeuteten Verhältnisse zunächst von unklaren Tendenzen und Anfängen aus, um sich erst allmälig zu läutern; die Schule der romantischen Tondichter dagegen hub klar, naiv und volksthümlich an, um sich erst im weiteren Verfolge ihrer Bahn dem Ueberreizten, subjectiv Befangenen und bewußt Tendenziösen zu nähern. Man braucht in dieser Beziehung nur die Dichter, mit denen die romantische Schule in der Literatur und Poesie begann: einen Friedrich Schlegel, Tieck, Gentz, Zacharias Werner, Hölderlin, Novalis und T. A. Hoffmann mit Männern wie Görres, Heinrich von Kleist, Brentano, Fouqué, Arnim, Chamisso, Eichendorff, Lenau und Hauff zu vergleichen, oder umgekehrt, in der romantischen Schule der Musik solche Tondichter wie Weber, Schubert und Marschner mit Tondichtern wie Spohr, Schumann, Chopin und Robert Franz. — Erst nachdem die stilvoller gewordenen Meister der zweiten Entwickelungsphase der romantischen Poesie sich ganz in heidnisch- und christlich-germanischen oder in mittelalterlich-katholischen Richtungen beruhigt, dagegen die subjectiver gewordenen Meister der zweiten Entwickelungsphase der romantischen Tonkunst sich in ein gefühlschwelgerisches Untertauchen in die Abgründe des eigenen Herzens verloren und eine solche Tendenz zugleich als die eigentliche Bestimmung der Tonkunst verkündet hatten, erfolgte ein abermaliger Umschlag der verschwisterten Schulen, und zwar diesmal beiderseits in das Himmelsstürmerische und Revolutionäre oder in das Naturalistische und Nihilistische — eine Wendung, die zugleich eine Verquickung des Sinnlichen mit dem Uebersinnlichen, sowie die Zusammenschweißung einer tendenziös zurecht gemachter Symbolik mit einer

Verherrlichung des Fleisches zur Folge hatte, die das Wesen und die besondere Geistesrichtung der Neu-Romantik vielleicht mit am prägnantesten und schärfsten charakterisirt. Die betreffende Poetenschule knüpfte hiermit zum Theil wieder, wenn auch noch in gesteigerterer Weise, bei ihren Anfängen an (man vergleiche nur Schlegel's „Lucinde“ mit Gutzkow's „Wally“); die betreffende Musikerschule dagegen erlebte überhaupt zum erstenmal eine Umkehr aus Stimmungen, in denen das Auge den Himmel offen sah, in Regionen innerer Zerrissenheit (Berlioz), oder in eine herbe, jedoch oft auch dünkelhafte Weltverachtung, sowie endlich in eine sich prometheisch empfindende, häufig aber nur aus Selbstüberhebung hervorgehende Auflehnung gegen alle Schranken, die Natur und Erfahrung dem Menschen gezogen, um sich, solchen Daseinsanschauungen und Gefühlsregionen gegenüber, gelegentlich im Sinne des Faust'schen: „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen“, zu betäuben.

Faßt man nun, ohne sich allein an die etwas verschiedene aber höchst nebensächliche Reihenfolge ihrer Entwickelungsphasen zu halten: Wesen, Geist und Lebensäußerungen beider verschwisterten Schulen, sowie die künstlerische Manier, Formenbehandlung, Stoffwelt und Stimmungskreise, die sich als die ihnen gemäßesten erwiesen, im Großen und Ganzen zusammen, so stellen sie sich uns in allen diesen Richtungen nicht nur als conforme, sondern als geradezu identische dar. Es kann mithin zu einem völligen Begreifen und Verstehen der jüngeren Schule, die nur in Tönen fühlt und denkt, in keiner kürzeren und überzeugenderen Weise gelangt werden, als indem man dieselbe aus der älteren, nicht bloß Stimmungen anklingenden, sondern auch an Begriffe sich anlehnenden Poetenschule, sowie aus den zwischen beiden bestehenden tausendfachen Analogien erklärt und einer objectiven Beurtheilung zugänglich macht. Da nun der uns an dieser Stelle zu Gebote stehende Raum dies nicht in vollständiger und erschöpfender Weise gestattet, so beschränken wir uns darauf, die Conformität der in Rede stehenden Schulen wenigstens durch ein paar Hinweise auf die Uebereinstimmung einiger in die Augen springender Momente im Sein und Werden beider anzudeuten.

In der musikalischen Genie-Epoche begegneten wir (wenn wir von Bach absehen, der die rein kirchliche Seite jener Weltentfremdung und Mystik zum letzten Male und am überschwänglichsten austönte, aus welcher im Mittelalter die Daseinsauffassung erblühte, die wir heute als eine romantische bezeichnen) nur erst zwei Tonmeistern, welche der ihnen überlieferten mittelalterlich-christlichen Weltanschauung auch außerhalb der Kirche Stimme und Ausdruck liehen. Sie heißen Mozart (man vergegenwärtige sich neben seinem Requiem seinen „Don Juan“ und seine „Entführung“) und Beethoven (man erinnere sich neben seiner „Missa solennis“ an seinen „Fidelio“, an seine drei Leonorenouvertüren, an seine Apotheose Klärchen's im „Egmont“, seinen Liederkreis „An die ferne Geliebte“, seine letzten Streichquartette und an seine neunte Sinfonie). Die Romantik erscheint jedoch (genau so wie im Schaffen Goethe's und Schiller's, der beiden glänzendsten Repräsentanten der Genie-Epoche deutscher Poesie) nur als eine Seite in der Totalität der künstlerischen Persönlichkeit eines jeden dieser gewaltigen Tondichter und die ihnen angeborene Gabe, romantische Stimmungen auszutönen und dieselben aus dem Gebiete der geistlichen in das der weltlichen Musik zu übertragen, offenbart sich in ihnen nur als ein

besonderer Zug unter vielen anderen, ihre Künstlerindividualität kennzeichnenden Zügen.

In der Epoche der großen musikalischen Talente ändern sich die Beziehungen der einzelnen Tondichter zur Romantik und zu den von ihr erfüllten Stimmungskreisen. Dieselben gestalten sich fortan bereits dahin, daß erstens von nun an nicht blos der Eine oder der Andere, sondern vielmehr ein jeder Tondichter mehr oder weniger „Romantiker" wird (so z. B. selbst Felix Mendelssohn, der im Uebrigen ausgesprochenste Classiker dieser Kunstepoche), und daß zweitens die Romantik, bei vieren unter den Meistern dieser Periode, nicht, wie bei den Tondichtern der Genie-Epoche nur eine Seite ihres Wesens bezeichnet, sondern vielmehr deren Totalität. Dies trifft bei Schubert und C. M. von Weber als unbewußten Romantikern zu, bei Spohr und Marschner, als bei schon ziemlich bewußten Romantikern, sowie endlich bei Schumann als bei einem Meister, der (wie wir gelegentlich seiner speciellen Besprechung erwähnten) mit einem Theile seiner Werke bereits völlig der Richtung und den Tendenzen der jungdeutschen oder neuromantischen Tonschule angehört, daher in dieser Beziehung schon in eine Reihe mit Hector Berlioz und Richard Wagner zu stellen ist. — Hierzu kommt noch ein anderes Moment. Schubert und Weber fiel es noch nicht ein, sich und ihre Jüngerschaft als eine „romantische Schule" in der Tonkunst zu bezeichnen; ebensowenig Meistern wie Spohr und Marschner, und was Schumann anbelangt, so haben mehr seine sich ihm anschließenden und auch auf literärischem Gebiet polemisch hervortretenden Anhänger, als der Meister selber, das Panier der Romantik zuerst in einem der Classicität feindlichen Sinne entfaltet. Nach Schumann jedoch begann die Romantik sich für das alleinseligmachende und darum auch ausschließlich Zukunft-berechtigte Princip in der Tonkunst auszugeben, womit auch das Entstehen und Aufkommen der, gleichviel ob von der Partei oder ihren Gegnern, jedenfalls aber auch von den Betroffenen adoptirten Namen seinen Anfang nahm, die seitdem, als „Zukunftsmusik" und „Zukünftlerthum" oder unter den Begriffen einer „jungdeutschen" und „neuromantischen Tonschule", die Runde um die Welt machten. In der Anknüpfung aber, welche diese Namen an die, ein Menschenalter früher in der deutschen Poesie aufgekommene neuromantische Schule und an das sich daraus entwickelnde „Jungdeutschland", sowie namentlich an die künstlerischen Tendenzen dieser dichterischen Genossenschaft gewahren lassen, liegt nun meines Erachtens zunächst der eigentliche Schlüssel für ein Verständniß der naheverwandten Bewegung und des Aufkommens der gleichen Geistesrichtungen in der Tonkunst.

Wir wissen bereits, daß die musikalischen Romantiker, maaßvoll beginnend, später erst gesteigerteren Tendenzen künstlerischen Ausdruck zu verleihen begannen. Darum folgten in der Tonkunst erst auf die kerngesunden und dennoch ganz Neues anklingenden Meister Weber und Schubert, denen auch Marschner und Löwe anzuschließen sind, die schon gesteigerteren, nervöseren, aber trotzdem allem wirklich Extremen fern bleibenden Meister Spohr und Schumann, zu denen, insoweit sie in ihrem Schaffen ebenfalls Romantiker waren, auch Mendelssohn und Gade gehörten. Nach diesen erst traten die Meister auf, die der bisherigen Tonkunst, gleich den 200 Jahre vor ihnen aufgestandenen Begründern des toscanischen Musik-

dramas, ihr Ende dekretirten und damit zugleich sich selber und ihre Anhänger als die Schöpfer einer ganz neuen Tonkunst verkündigten*). Der Historiker und Aesthetiker folgt solchen Wandlungen und den sich daraus entwickelnden Consequenzen (eben der Regelmäßigkeit und Unabwendbarkeit halber, mit welcher dieselben in völlig von einander verschiedenen Künsten sich wiederholen und einander bis zur Verwechslung gleichen) sine ira et studio, da er in ihnen nur die Folgen gewisser, mit der Nothwendigkeit von Naturprocessen sich vollziehenden Geistesprocesse erblickt.

Wie sehr nun aber Jungdeutschland in der Poesie und Jungdeutschland in der Musik einander gleichen, lehrt, mehr noch als das bisher Gesagte, ein Blick auf gewisse Besonderheiten, die den Vertretern der, in damaliger Dichtung und Tonkunst in Frage kommenden Kreise und Zeiten eigen sind. — Beiderseits nämlich sehen wir die betreffenden Genossen — hier zu einer Dichterschule, dort zu einer Tondichterschule vereint — zunächst bei der heidnisch-germanischen Urzeit oder beim deutschen Mittelalter und dessen Weltanschauung, sowie an die damit sich verbindenden Erinnerungen an die Kreuzzüge, an mittelalterliche Sage, Legende, Kaiser- und Minnesängerzeit anknüpfen, wie dies ebensosehr Tieck's und Wackenroder's „Bekenntnisse eines kunstliebenden Klosterbruders", Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" und Fouqué's „Sigurd" und „Sängerkrieg auf der Wartburg", als Weber's bei dem Ritterthum und Frauendienst der Provence anknüpfende „Euryanthe", Spohr's „Kreuzfahrer" und „Faust" und Schumann's (der überdies ebenfalls einen Faust schrieb) Oper „Genoveva" beweisen. Beiderseits auch sehen wir die verschwisterten Schulen völlig dem Glauben hingegeben, daß das mit ihnen anhebende neue Weltzeitalter der Kunst die Bestimmung habe, die ganze, zwischen dem Aufkommen der classischen Renaissance und der Gegenwart liegende glänzende dichterische und musikalische Vergangenheit des deutschen Volkes mehr oder weniger zu negiren, abzuthun und zu antiquiren — ein Bekenntniß, dessen Vertreter in Philosophie und Literatur Goethe schon durch seinen, mit mephistophelischem Humor erfundenen „Baccalaureus" (vgl. zweiten Theil des Faust) ebenso treffend kennzeichnete, als mit Bezug auf solche jungdeutsche Musiker, welche als die gesteigertsten Repräsentanten der musikalischen Bewegung der Gegenwart gelten können, geistvoll anticipirte. — Beiderseits demnächst steigert sich in diesen einander so sehr gleichenden Schulen die Unterschätzung der Dichter- und Tondichter-Heroen der ihnen vorausgegangenen Genie-Epoche und der durch diese verherrlichten Stoffwelt endlich zu jenem Hohn, wie er uns im Jahre 1797 schon in den gegen Schiller und Lessing gerichteten Kritiken der Gebrüder Schlegel begegnet, denen sich bald darauf Brentano mit Angriffen auf Herder, sowie in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts Heine und Herwegh mit gereimten und ungereimten Ausfällen auf Goethe anschlossen — Erscheinungen, denen auf musikalischer Seite Aeußerungen gegenüberstehen, wie jene, daß Haydn (der Mann, der, wie wir wissen, noch im 70. Jahre den eigenen unverwelklichen

*) Im Großen und Ganzen zeigt uns auch die romantische Schule in der deutschen Poesie eine ähnliche Steigerung ihres Wesens und ihrer Tendenzen. Man vergleiche in dieser Beziehung nur Inhalt, Sprache und Form des Kleist'schen „Prinzen von Homburg" und der „geharnischten Sonette" Rückert's mit Haltung und Ausdruck einer Grabbe'schen Tragödie und der politischen Gedichte Heine's und Herwegh's, oder die „Genoveva" Tieck's und Maler Müller's mit der „Genoveva" Hebbel's.

Herzensfrühling in den Frühling seiner Jahreszeiten ausströmte) ein „geborener Greis“ und „eine Bedientennatur“ gewesen, und daß der „Don Juan“ Mozart's, wie die Brendel'sche Musikzeitung vom Jahre 1852 meinte, als „ein sehr mangelhaftes Musikdrama“ anzusehen sei*). — Beiderseits ferner beriefen sich, wie wir schon erwähnten, die beiden, ihrem Geiste nach verschwisterten Schulen anfänglich auf den letzten Großmeister, der ihnen in Dichtung und Tondichtung unmittelbar vorausging: in der Poesie auf Goethe (freilich nur auf den Goethe der Sturm- und Drangzeit), in der Musik auf Beethoven (freilich nur auf den Beethoven der dritten und letzten Periode seines Schaffens) und knüpften, in enger Verbindung hiermit, ihre eigene Existenzberechtigung, sowie die weiteren von ihnen gewandelten Wege an das letzte, wenngleich hier wie dort von ihnen mißverstandene Werk des betreffenden großen Progonen an: bei Goethe an den Faust, bei Beethoven an die neunte Sinfonie, die man übrigens (damit der Aehnlichkeit auch nicht das Pünktchen über dem i mangele) ebenfalls für einen sinfonischen „Faust“ ausgab. — Beiderseits wiederum erklärten hierdurch die betreffenden Kunstgenossenschaften den letzten Ausläufer der ihnen vorangegangenen Genie-Epoche für einen der Ihren, d. h. für den ersten, wenn auch noch unbewußten Begründer ihrer mit dem Alten aufräumenden Schulen — eine Kundgebung, gegen die, wie früher schon gesagt, Goethe, als ein noch Lebender, zu protestiren vermochte, die dagegen Beethoven, als ein schon Gestorbener, schweigend über sich ergehen lassen mußte. — Beiderseits auch bemächtigten sich die Dichter und Tondichter der hier besprochenen Schulen ein und derselben Stoffwelt, bevorzugten dieselben Stimmungskreise und vertraten dieselben poetischen und musikalischen Glaubensbekenntnisse. Denn Novalis' Dichtungen, als deren Kern überall das mittelalterlich-christliche Ideal hervortritt, seine Hymnen „an die heilige wunderschöne Frau der Christenheit“, Tieck's und Wackenroder's Schwärmerei für altchristliche Malerei und für Fiesole und Dürer, sowie des erstgenannten Dichters Roman „Sternbald“ und seinem Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva“, die keinen Zweifel über Tieck's Hinneigung zum Katholicismus zulassen, stehen musikalischerseits Schumann's „Genoveva“, desselben Meisters Himmelfahrt Faust's im Gefolge der mater gloriosa, Liszt's „Heilige Elisabeth“, dessen „Dantesinfonie“ und „St. Franziscus-Legenden“, sowie Wagner's „Lohengrin“ und „Parsifal“, die Ritter des heiligen Gral, gegenüber. Und damit den Jüngern jener beim Mittelalter anknüpfenden Renaissance auch der letzte noch übrige Zug der Uebereinstimmung mit der Epoche nicht fehle, die ihren künstlerischen Tendenzen den Impuls gab, thun sie sich auch in „Judenhetzen“ hervor! Zwar spielen sich dieselben nicht mehr auf der Straße, sondern in literärischen und künstlerischen Kreisen ab, äußern sich darum aber nicht weniger gehässig und leidenschaftlich, als dereinst bei den Fanatikern der Gassen mittelalterlicher Städte**).

*) Goethe ward übrigens auch schon von Novalis angegriffen, gleichwie ein gefeierter Romantiker unter den Tonkünstlern den Schöpfer des musikalischen Epos vor etwa 25 Jahren noch als den „elephantenfüßigen Händel“ bezeichnete.

**) Wir brauchen nicht erst auf die Brochüre „Juden und Judenmusik“ hinzuweisen, die Wagner gegen den Fachgenossen gerichtet, der ihn am frühesten anerkannt und gefördert, oder auf die Fluth weit weniger geistreicher Aeußerungen, die jenes Schriftchen unter den Schildknappen der Partei hervorgerufen.

Wie sich aber viele unter den Romantikern der deutschen Poesie (zu denen, in Folge ihrer mittelalterlichen oder feudal-aristokratischen Gesinnung auch Görres, Clemens Brentano und de la Motte Fouqué gehörten) zu einer streng katholischen Weltanschauung bekannten, oder, gleich Friedrich von Schlegel, Adam Müller und Zacharias Werner, welcher letztere sogar die ersten priesterlichen Weihen empfing, zur römischen Kirche übertraten, so sehen wir auch auf musikalischer Seite sich Aehnliches ereignen: z. B. Liszt in den Franziskanerorden treten, sowie Wagner, nachdem er in der „Götterdämmerung" die altgermanische Heldenwelt und ihre heidnisch-mythologischen Vorstellungen als sich selbst überlebthabend und darum dem Untergang geweiht dargestellt, in der Abendmahlscene seines „Parsifal" einen begeistert mittelalterlich-katholischen und aus einer tief mystischen Stimmung hervorgehenden Ton anschlagen. — Solchen katholisirenden Tendenzen schloß sich wiederum eine in beiden Schulen vielfach hervortretende spiritualistische, ja selbst spiritistische Richtung an. So beherbergt der Geister citirende romantische Dichter Justinus Kerner drei Jahre lang die „Seherin von Prevorst" in seinem Hause und gab 1824 die Geschichte der berühmten Somnambüle heraus; so zog sich Clemens Brentano für längere Zeit ganz in ein westphälisches Kloster zurück, um die Reden der stigmatisirten Nonne Katharina Emmerich, an deren Leib die Wundenmale Christi erschienen waren, niederzuschreiben; so auch lebte Liszt bereits in jungen Jahren in schweren religiösen Scrupeln, die ihn beinahe schon als Jüngling bewogen hätten, im Priesterberuf, nach welchem er sich sehnte, Ruhe zu suchen; wurde dann für einige Zeit Anhänger des „nouveau christianisme" des Marquis von St. Simon, der zwar dem Papstthum sein Ende decretirte, aber auch „den der Kunst entkleideten Cultus des Protestantismus" für wirkungslos erklärte und durch seinen, mit idealistischen Träumen versetzten Socialismus Eigenthum und Erbrecht abschaffen und die Ehe durch die freie Liebe ersetzen wollte. Drang doch Manches von diesem entweder geisterseherischen und Wunder witternden, oder grübelnden und fantastischen Wesen der Romantiker auch in ihr Kunstschaffen ein, wie dies ebensowohl das Grauen, mit dem Tieck und T. A. Hoffmann ihre Leser und sich selber zu durchschauern lieben, als das traumselige und halb somnambüle Wesen von im Uebrigen so lieblichen Frauengestalten, wie Kleist's Käthchen von Heilbronn und Wagner's Senta und Elsa beweisen, sowie endlich auch manche ganz ekstatische Dichtungen von Novalis, der sich, gleich Tieck, völlig in das Studium von Jakob Böhme's Mystik versenkt hatte.

Eine abermalige Uebereinstimmung lassen beide Schulen darin gewahren, daß die katholisirende Richtung vieler ihrer Vertreter, im Laufe der weiteren persönlichen Entwickelung derselben, entweder in einen politisch-philosophischen und sich dann ebenfalls in ihren Schöpfungen spiegelnden Radikalismus umschlug, oder umgekehrt, (namentlich in den Fällen, in denen von Revolutions- und Umsturzideen ausgegangen ward) sich aus derartigen Regionen in den Schooß der Kirche, in die Sphären eines schwärmerischen Glaubens zurückwandte und rettete, wobei es, wenn wir beide Schulen in ihrer Totalität betrachten, fast indifferent erscheint, ob von der Negation zum Glauben, oder vom Glauben zur Negation übergegangen ward, da sich beides, sowohl im Beginn, als beim Ausgang beider Schulen verschiedentlich wiederholt. So begannen Hector Berlioz und Zacharias Werner mit einem poetisch-musikalischen Radikalismus und endigten mehr oder weniger gläubig oder kirchlich gesinnt;

so war Heinrich Heine anfänglich ganz Romantiker und endigte als Revolutionär; so zeigt sich Richard Wagner im „Rienzi" als Republikaner, im „Tannhäuser", „Lohengrin" und den „Meistersingern" christlich-germanisch, im „Tristan", sowie im „Ring des Nibelungen" von den pessimistisch-nihilistischen Tendenzen der Schopenhauer'schen Philosophie und ihrer Sehnsucht nach dem Nichtsein durchdrungen, um im „Parsifal" katholisirend zu enden*).

Wieder eine andere Verwandtschaft beider Schulen zeigt sich in der, ihnen und aller hochgesteigerten Romantik eingeborenen Tendenz: immer nur vom eigenen Ich auszugehen, dasselbe, sowie dessen Meinen und Belieben, für allein berechtigt, ja, für maaßgebend zu halten und so endlich das liebe Selbst für den Mittelpunkt der Welt zu erklären. Unter den romantischen Dichtern drückt Novalis diese nach Innen gekehrte, fast frauenhaft zu nennende Seite der Romantik bezeichnend durch die Worte aus: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall; ist denn das Weltall nicht in uns? — Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns ist die Ewigkeit; die Außenwelt wirft nur Schatten in dies Lichtreich." Es ist ganz natürlich, daß der Philosoph einer in dieser Weise empfindenden und denkenden Dichterschule der, von Friedrich Schlegel gepriesene Fichte werden mußte, der das Ich zur Grundlage aller Vernunft, im Gegensatz zur Welt, als dem Nicht-Ich, machte; gleichwie es natürlich ist, daß der Philosoph der, jenen Poeten geistesverwandten Tondichter ein Schopenhauer ward, dessen Pessimismus, weil er ebenfalls nur eine Seite einer philosophischen Weltanschauung darstellt, ebenso subjectiv ist, als die Ich-Philosophie Fichte's. — Nicht ganz außer Verbindung mit der hier angedeuteten Richtung beider Schulen steht auch deren Vorliebe für das Nebelhafte, Gestaltlose und Arabeskenhafte. Die Fantasie soll ungebunden schalten und walten; daher tritt leicht ein Traumleben an die Stelle der Wirklichkeit, und der Widerspruch der letzteren mit der Weltanschauung und den maaßlosen Ansprüchen des Subjects führt zuletzt zu jenem inneren Zwiespalt, aus dem die unter den Romantikern so viel gerühmte „Poesie des Schmerzes" hervorging, die wiederum den in beiden Schulen so ausgebildeten „Weltschmerz" aus sich gebar. Ward doch dieser überhaupt erst der Kunst durch die moderne Romantik vermittelt, und finden wir denselben doch fast immer auch mit jener Verachtung der Welt verbunden, die unter den ausschließlichen Romantikern, namentlich unter den nicht mehr naiv gebliebenen, zu jeder Zeit Mode war. Das dem Weltschmerz eigenthümliche gestaltlose Sehnen nach dem ewig Unerreichbaren, und jenes Schwelgen des Subjects im Genuß seiner selbst und seiner „unendlichen Innerlichkeit", häufig verbunden mit einer narcissenhaften Selbstbespiegelung in imaginären Leiden und Wonnen der Wehmuth, sehen wir aber im Laufe der Entwickelung beider Schulen entweder in Ironie und Blasirtheit umschlagen, oder sich, sei es zu der Scepsis eines „Hamlet" und „Faust", sei es zu einer nihilistischen Weltanschauung steigern. Aus dem Zusammenwirken so vielfacher und dennoch eng untereinander verbundener Geistesströmungen erklärt sich dann wiederum, warum die Jünger beider Schulen den klar

---

*) Daß auch Berlioz sich wieder mittelalterlich-christlichen Stimmungskreisen zuwandte, beweisen seine acht Scenen zu Faust, sein von poetisch-katholischem Geiste angewehtes und viel herb Schönes und Erhabenes enthaltendes Requiem, sein Te Deum und seine liebliche Cantate: „L'enfance du Christ".

umrissenen Formen classischer Kunststile abhold sind, warum sie einer, Alles in unbestimmte duftige Farben verwebenden Dämmerung, einem musikalischen clair obscur, den Vorzug vor festgezogenen, bestimmt ausgeprägten Linien, der Nacht und ihrer geheimnißvoll kreisenden Sternenwelt, vor dem Tage und tagheller Stimmung geben. Ein solches Nacht- und Traumleben feiern, um hier nur einige wenige Beispiele zu geben, Tieck in seinem berühmten Gedichte „Mondbeglänzte Zaubernacht" und im „Phantasus", Novalis im „Heinrich von Ofterdingen" und seinen „Hymnen an die Nacht", Carl Maria v. Weber in seiner von aller Poesie der Nacht durchwehten Scene und Arie Agathens „Wie nahte mir der Schlummer" und dem bei Sternenschimmer beginnenden Liede seines Meermädchens, Robert Schumann in seinem schönen „Peri"-Chor „Schlaf' nun und ruh' in Träumen voll Duft" und in seinen „Nachtstücken", Hebbel und Schumann in dem von letzterem für Chor und Orchester componirten phantastischen Hebbel'schen „Nachtliede", Richard Wagner in seinem berühmten Liede Wolfram von Eschinbach's an den Abendstern, in „Elsa's" Nacht-Scene auf dem Söller, in „Lohengrin's" weich und wonnig in die Nachtluft hinausklingendem Gesange „Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte", in der durch das Verlöschen der Fackel herbeigeführten Liebesscene Tristan's und Isolden's und deren träumerischen Einleitung durch die in der Ferne verklingenden Jagdhörner, Chopin in seinen Notturnen, sowie endlich Eichendorff und Schumann in ihrer so herrlich besungenen „Phantastischen Nacht". Ja, selbst schon Jean Paul, der Vorläufer der Schule, ruft aus: „Nur in der Ruhe der Nacht glüht und glänzt die Sehnsucht und die Liebe hell ... Laß ruhen in Nacht, reiß nicht an's Licht, was in des Herzens stiller Tiefe heilig blüht ... Endlich wird des Tages eitles Blenden sinken und erlöschen und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen." — Die sich hier in Stimmung und Ausdruck offenbarende Verwandtschaft mit den sehnsuchterfüllten Worten des Wagner'schen Zwiegesangs von Tristan und Isolden: „Dem Tag, dem tückischen Tage, dem härtesten Feinde, Haß und Klage! ... O sink' hernieder Nacht der Liebe, gieb Vergessen, daß ich lebe; nimm mich auf in deinen Schooß, löse von der Welt mich los! ... Ewig währ' uns die Nacht! O süße Nacht! Ew'ge Nacht! Hehr erhab'ne Liebesnacht!" — ist eine unverkennbare. Derartige geistige Anklänge gehen jedoch viel weiter noch in die Vergangenheit zurück, als bis zu Jean Paul. Eine ähnliche, wie die hier ausgesprochene Vorliebe für die dem Nächtigen zugewandte Seite des Lebens und die gleiche Neigung zur Auflösung und Verflüchtigung der realen Welt und der Plastik ihrer Erscheinung in's Dämmerhafte und Verschwimmende verräth schon vor Jahrhunderten der hochromantische Calderon. Wenn derselbe singt:

„Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben;
Denn ein Traum ist alles Leben
Und die Träume selbst ein Traum!"

so fühlen wir uns wenigstens ebenso modern romantisch angeweht, als von manchem geistesverwandten Worte Tieck's, T. A. Hoffmann's, Lenau's und Hebbel's,

während uns überdies der streng katholische Spanier hier abermals darthut, daß eine Weltanschauung, wie die seine, gleich aller Romantik, aus der, das Diesseits zu Gunsten eines Jenseits auflösenden Mystik des Mittelalters herstammt.

Auch eine ausgebildete Blumenfeier und Blumensymbolik ist beiden Schulen gemeinsam. Wir erinnern hier nur an Jean Paul's Wort: „Die Blumen sind Arabesken am Throne Gottes", an Rückert's „Westöstliche Rosen", an Ernst Schulze's „Bezauberte Rose", an Wolfgang Müller's „Rose von Jericho", an Moritz Horn's und Robert Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt", an Spohr's bekanntes Lied aus „Azor und Zemire": „Rose, wie bist du reizend und mild", an Schubert's „Sah ein Knab' ein Röslein stehn", an Novalis' „Blüthenstaub" und an seine „Blaue Blume der Romantik", an Rückert's „Blaue Lilie der Welt", an Heine's Gruß an die Unschuld: „Du bist wie eine Blume", an sein Lied: „Die blauen Veilchenaugen schaun aus dem Grase hervor", an seine Feier der Lotosblume und den Vergleich seines Herzens mit einer dunklen Blume, an Schumann's und Heine's „Ich will meine Seele tauchen in den Kelch der Lilie hinein" u. s. w. — eine Aufzählung, die wir bis in's Unendliche fortsetzen könnten. — Nicht weniger ist beiden Schulen eine Vorliebe für das Reiz- und Poesievolle des Wassers gemein, welche bei Nixen und verwandten Frauengestalten, die die Anmuth oder die Schrecken des in ihnen personificirten Elements symbolisiren, anknüpft und die sich beispielsweise in Fouqué's „Undine", in C. M. von Weber's „Meermädchen", in Clemens Brentano's, Heine's Eichendorff's, Mendelssohn's, Geibel's, Schumann's und Liszt's „Loreley", in Wagner's „Rheintöchtern", sowie in Mendelssohn's und Grammann's „Melusine" personificirt. — Daß nächstdem der Frauencultus beiden romantischen Schulen der Neuzeit gemein ist, versteht sich, da die Romantik als solche der Classicität gegenüber weiblicher Natur ist, von selbst, zumal bei ihrer Anknüpfung bei den mittelalterlichen Liebeshöfen der Provence, beim Frauendienst und bei den, das Weib verherrlichenden Troubadours und Minnesängern, wie uns eine solche in Weber's „Euryanthe", in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen", in Wagner's „Wolfram von Eschinbach", „Tannhäuser" und „Walther Stolzing" und, im modernen Gewande, in Chamisso's und Schumann's „Frauenliebe und Leben", in der aus Liebessehnsucht erblühenden fast somnambülen Traumseligkeit von Kleist's „Käthchen von Heilbronn" und von Wagner's „Senta", „Elsa" u. s. w. entgegentritt. Ja, man kann beinahe sagen, daß die letzte Zeile von Goethe's „Faust", jenes berühmte Wort: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan", wenn auch nicht immer in unseres Dichterfürsten hohem Sinne verstanden, das bevorzugte Motto der Neuromantiker von hüben und drüben geworden sei. Aber selbst wiederum in diesem schon so bestimmt abgegrenzten Kreise vereinigen sich die Vertreter der modernen Romantik in Poesie und Musik gern abermals auf gewisse, beiden Schulen identische oder untereinander nahe verwandte Lieblingsgestalten. Zunächst durch die feierliche Anrufung oder Verherrlichung der heiligen Jungfrau, wie sie, durch Balde's Marienlieder mit angeregt, in Tieck's und Wackenroder's „Mariencult", in Novalis' „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria!" und in der Musik selbst in weltlichen Compositionen, z. B. in beiden Theilen des gerade von den Romantikern so vielfach in Musik gesetzten „Faust", in Franz Schubert's in Liedform gehaltenem „Ave Maria", oder in Wagner's Tannhäuser-Ruf: „Mein Heil ruht in Maria!" erfolgt. Nicht weniger aber in der gemeinschaftlichen

künstlerischen Verklärung bestimmter Gestalten der Dichtung und Sage. Zu diesen gehören die von Schubert, Schumann, Liszt und Rubinstein gefeierte Goethe'sche „Mignon“ (denen sich unter den zeitgenössischen Malern auch noch der romantisch gestimmte Ary Scheffer mit seinem schönen Bilde: „Mignon aspirant au ciel“ anschließt); demnächst sodann die bereits genannte und in der gleichzeitigen Malerei auch von dem hochromantischen Schwind gefeierte Wassernixe „Melusine“, sowie die „Loreley“, nicht weniger Goethe's, Hafisens, Bodenstedt's, sowie Schubert's und Mendelssohn's „Suleika“, ferner Liszt's und Wagner's „Heilige Elisabeth“, (welcher ebenfalls Schwind durch seine Fresken auf der Wartburg ein herrliches Denkmal gestiftet), endlich Tieck's, Hebbel's, Maler Müller's und Robert Schumann's „Genoveva“, Gounod's und Berlioz' „Julia“, Bürger's und Joachim Raff's „Leonore“, Thomas Moore's und Schumann's „Peri“ und Goethe's, Liszt's, Berlioz', Schumann's und Gounod's „Gretchen“.

Wir gedachten schon des, den Bekennern beider romantischen Schulen gemeinsamen Verlangens und Strebens in die Ferne, ihres Sehnens in die Unendlichkeit von Raum und Zeit oder in ein Jenseits, daher auch rückwärts in ein verlorenes Paradies und goldenes Zeitalter, vorwärts in eine verheißene, erhoffte oder zu erobernde Zukunft: einer Beanlagung des Gemüths, welche der, am liebsten ganz Gegenwart darstellenden oder ganz Gegenwart ausdrückenden classischen Kunst in so charakteristischer Weise entgegengesetzt ist. Im Mittelalter kleidete sich diese Seite der Romantik in Leben und Kunst in das Gewand der Ascetik, welche ja nur aus der Sehnsucht nach einer fernen besseren Welt über den Sternen, und um derselben im Voraus gewiß zu werden, den Leib kasteite und abtödtete. Und was ist es Anderes, als des nichtbefriedigten Geistes Verlangen nach einem über den Wolken thronenden göttlichen Ideal, das die Nationen des Nordens antrieb, ihre gothischen Dome sich, mit oft unverhältnißmäßig geringer Ausbreitung auf horizontalem Boden, hoch aufrichten zu lassen, als strebten sie von der Erde weg zu den Sternen empor? — Im realen und geschichtlichen Dasein der Völker des Mittelalters offenbart sich der gleiche Trieb, in der Sehnsucht der abendländischen Menschheit nach dem heiligen Grabe, welche die Kreuzzüge zur Folge hatte, sowie endlich in der aus den letzteren erwachsenden Vorliebe für das Morgenland und abenteuerliche Unternehmungen unter fremden Zonen — Züge, denen wir in mannigfachen Variationen selbst noch in der uns hier beschäftigenden Renaissancezeit der Romantik wiederbegegnen: so in der Vorliebe für das Fantastische, Seltsame, Absonderliche und Bizarre, wie sie uns Hector Berlioz in seinem wildgenialen „Childe Harold“, Meyerbeer in seinem geistvollen, wenn auch hyperromantisch gefärbten „Robert der Teufel“, T. A. Hoffmann in seinen Fantasiestücken in Callot's Manier, Jean Paul im „Titan“, sowie zuweilen auch Achim von Arnim, Brentano, Chamisso, Byron, Victor Hugo, Richard Wagner, Schumann und andere Vertreter der modernen Romantik in manchen ihrer Schöpfungen gewahren lassen. In den Grenzen des nur rein Schönen begegnet uns jenes romantische Verlangen und Streben in eine verheißungsvolle Ferne oder in eine Welt der Verklärung in Beethoven's „Liederkreis an die ferne Geliebte“, in Agathens in den Sternenraum emporsteigendem Gebet: „Leise, leise, fromme Weise“, in dem schönen in sehnsuchtsvollen Tönen in die Weite hinausklingenden Quartett aus Weber's Oberon „Ueber die blauen Wogen“, in Hebbel's und Schumann's geheimnißvollem

Nachtlied, in der wie aus verklärten Regionen hertönenden Abendmahlsscene von Wagner's „Parsifal", in Elsa's, Lohengrin gewidmetem reuevoll verzweifelndem Nachruf, als ihr der Schwan den Geliebten für immer in die Ferne entführt, sowie auch in des trefflichen Novalis, durch den Tod einer fast noch kindlichen Geliebten angeregten Sehnsucht nach der himmlischen Heimath, welche die ihm Entrissene aufnahm — ein Zug, der an Dante und Beatrice mahnt und so wiederum die Renaissance der Romantik mit deren Anfängen im Mittelalter verknüpft, wie sich denn danteske Züge auch bei Berlioz, Schumann, Liszt und Wagner finden.

Auch das Versenken beider romantischen Schulen in die ältere persische Poesie und deren Stoffwelt oder in die hochidealistische philosophisch-religiöse Weltanschauung der Inder, sowie die daraus erwachende Vorliebe der Dichter und Tondichter jener Schulen für den Orient ist echt romantisch und hängt abermals mit dem aller Romantik eingeborenen Zug in die Weite, mit ihrem Verlangen nach dem im zauberhaften Dämmer der Ferne Ruhenden, sowie mit ihrer Vorliebe für Fremdartiges und für eine Kunst und Literatur zusammen, deren Gestalten mehr weiche, verschwommene Umrisse, als plastische Formen gewahren lassen. Auch nach dieser Seite hin finden wir freilich Goethe, durch seinen „Westöstlichen Divan" mitbetheiligt; doch schlug er mit demselben nur eine, unter den vielen in seinem Schaffen erklingenden Tonarten an. Seine Vorgänger und Nachahmer auf diesem Felde dagegen unterscheiden sich auch hier von ihm durch ihren bei weitem schwärmerischeren und subjectiveren Ausdruck und ihre in Reimspielereien sich ergehende Manier. Wir begegnen darunter (um nur ein paar Hinweise zu geben) Rückert, der mit seinen „Oestlichen Rosen" bei Goethe's Divan anknüpfte und das, auf eine sprachliche Musik gebaute Ghasel zuerst in die deutsche Poesie einführte, dem Fürsten Pückler, dem seine orientalische Reise den Stoff zu seinen späteren Dichtungen lieferte, Michael Beer mit seinem „Paria", auch Schefer mit seinem „Hafis in Hellas", ferner Lord Byron mit seinen in die duftigen Farben des Orients getauchten Dichtungen: „Childe Harold", „Sardanapal", „Der Corsar", „Der Giaur", nicht weniger Heine, der vom Ganges und der Lotosblume träumt, sich nach den Rosen von Schiras sehnt und sich ironisch für einen unglücklicherweise in Deutschland geborenen persischen Dichter erklärt, sowie endlich Friedrich Schlegel, den Principienreiter der Schule, der laut verkündete: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen" und sein Buch über die Sprache, Religion und Weisheit der Inder schrieb. — Ebenso stark wie bei den Dichtern, ist die Vorliebe für die Fantastik und die Poesie des Orients unter den romantischen Musikern vertreten. Wir nennen darunter (um auch hier nur anzudeuten) Weber mit seinem, erst in Bagdad, dann an der maurischen Küste spielenden „Oberon", Schubert und Mendelssohn mit ihren „Suleikaliedern", Meyerbeer mit seiner „Afrikanerin", Felicien David mit seiner „Wüste", Spohr in hervorragender Weise mit seiner „Jessonda" und seinen „Kreuzfahrern", Schumann mit seiner über die Länder des Orients hinschwebenden „Peri", Rubinstein mit der Oper „Feramors" und manchem seiner Lieder, sowie endlich Goldmark mit der „Königin von Saba". Es ist hier der Ort, darauf hinzuweisen, daß die romantischen Tondichter mit den romantischen Dichtern auch eines der hervorragendsten Verdienste theilen, das sich die Romantik um die Künste erworben. Bei den betreffenden Poeten bestand dies Verdienst in der Auffindung neuer Ausdrucksgebiete, welche sie durch ihr Vordringen

in die Götter- und Sagenwelt, in Natur- und Weltanschauung und in die Gebräuche und Sitten entlegener Länder oder fremder und halb mythisch gewordener Völker für Poesie, Literatur und Philosophie, ja selbst für die durch die Dichtung beeinflußte Malerei entdeckt und in Besitz genommen hatten, sowie in der hiermit verbundenen Erweiterung, Bereicherung und Vermannigfaltigung des poetischen Horizontes der Dichter, Denker und bildenden Künstler ihrer und der folgenden Zeiten. In der Musik verdankt man den Romantikern kaum eine weniger bedeutsame Vermehrung und Erweiterung der ihr zugänglichen Ausdrucksgebiete; so hat Richard Wagner zum ersten Mal altgermanisch-christlicher Weltanschauung und Empfindungsweise Ton und Stimme in der Musik verliehen, so Schumann, durch seine, vom Dufte fremder Himmelsstriche durchwehte „Peri" das Gebiet des Oratoriums erweitert, so endlich Meyerbeer in seinen romantisch angehauchten „Hugenotten" den religiösen Fanatismus mit Sprache in der Tonkunst begabt. Doch blieben die Verdienste der romantischen Schule hierauf in der Musik nicht beschränkt. Verdankt ihr doch die Tonkunst auch eine weitere Verringerung jener Isolirtheit, in der sie, wie wir wissen, so viele Jahrhunderte hindurch, ihren Schwesterkünsten und der Welt gegenüber, verharrte. Und wenn bei den Bemühungen der musikalischen Neuromantiker, die übrigen Künste, und unter ihnen namentlich die Poesie, in nähere Beziehungen zur Tonkunst zu setzen, auch manches Irrthümliche mit unterlief und verkündet ward, so wird doch das hierbei ausgesprochene oder in's Werk gesetzte Verkehrte bald genug sich selbst richten; das aber, was die Tonkünstler dabei an allgemeiner Bildung sowie durch einen erweiterten Horizont gewonnen haben, wird ihnen als ein reiner und dauernder Gewinn verbleiben und dürften demzufolge solche Musiker, deren Kenntniß ihres Faches sich lediglich auf das Fünfliniensystem und die Handhabung ihres Instrumentes beschränkt, künftighin nicht mehr zu den Tonkünstlern, sondern zu den Handwerkern der Musik gezählt werden.

Wir berührten oben eine Reihe von Tonschöpfungen, die beim Oriente und seinen Wundern anknüpften. Das in den erwähnten Werken mit verborgen liegende Sehnen über die Grenzen der Heimath und Gegenwart hinaus in fremde Zonen und Zeiten ist naheverwandt mit einem anderen Zuge beider verschwisterter Schulen, der, wie er aus ihrer Tendenz nach dem Niederwerfen aller Schranken überhaupt hervorgeht, so auch die Grenzen verwischen möchte, die dem Stoff- und Ausdrucksgebiet der verschiedenen Künste durch ihr verschiedenes Darstellungsmaterial gezogen sind. Ein solcher Zug offenbart sich in dem eigenthümlichen Drange dieser Schulen, das Wesen der besonderen Kunst, welcher die eine Schule angehört, möglichst dem Wesen derjenigen Kunst, welche durch die andere Schule vertreten wird, anzunähern. Dieser Drang tritt bei den romantischen Poeten, namentlich unter deren Lyrikern, häufig darin hervor, daß ihnen das Vorwalten rein musikalischer Elemente das Wichtigste in ihren Dichtungen wird, indem sie die Wirkungen derselben mit Vorliebe an einen besonderen Tonfall, an Spielereien mit dem Gleichklang der Reime, an sprachliche Klangeffecte längst entschwundener Zeiten, daher auch an Allitterationen und Assonanzen, sowie an die Austönung bloßer, mehr musikalisch als dichterisch zu nennender Stimmungen knüpfen, wie dies von Tieck, Schlegel, Novalis, Brentano, Rückert, Heine und Anderen geschah. — Das entgegengesetzte Verfahren schlagen die Musiker unter den Neuromantikern ein, indem sie ihre Kunst durch Verbannung

des getragen fortfließenden Gesanges und durch Vernichtung schön in sich abgeschlossener und gegliederter Melodien und Perioden, noch mehr aber durch ihre Abwendung von den classischen Kunstformen, in eine bloße „Sprechmusik“ (wie der Autor dieselbe schon vor Jahren taufte) verwandeln und, hierbei nicht stehenbleibend, selbst die, ganz von der Vocalmusik losgelöste Instrumentalmusik zwingen wollen, für sich allein bestimmte Begriffe auszusprechen und besondere Personen und Localitäten darzustellen, nicht merkend, daß sie durch die, zu solchem Zwecke ihren Orchestersätzen beigegebenen gedruckten erklärenden Programme sofort wieder darthun, daß das, was sie hier erstreben, für die Musik als solche unmöglich ist. Wie wenig in Wahrheit eine Verdeutlichung von Tönen durch Worte möglich, zeigen die Täuschungen, in die man dabei zu gerathen Gefahr läuft. So wird beispielsweise eine ohne Programm aufgeführte Programm-Musik fast jeden Hörer zu anderen inneren Vorstellungen veranlassen, während wiederum selbst noch ein ganz lakonisch und allgemein gehaltenes Programm zu den gröbsten Irrthümern führen kann. Veranlaßte doch der Titel: „Les adieux, l'absence et le retour“, den Beethoven's Sonate op. 81 trägt, einen sonst so bedeutenden Mann wie A. B. Marx zu der Aeußerung: „Die Sonate ist ein Seelengemälde, das Trennung (wir nehmen an zweier Liebenden), Verlassensein (wir nehmen an der Geliebten oder Gatten) und Wiedersehen der Getrennten vor die Seele bringt.“ Dem entgegen aber stehen ergötzlicher Weise im Original-Manuscript des Werkes folgende, von Beethoven's eigener Hand herrührende Bemerkungen. Ueber dem ersten Satz die Worte: „Das Lebewohl bei der Abreise Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, den 4. Mai 1809;“ über dem Finale: „Die Ankunft Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, den 30. Januar 1810.“ — Demungeachtet schreckten die Vertreter dieser Richtungen zuletzt nicht einmal mehr davor zurück, das Orchester sogar philosophiren zu lassen, wie dies aus der Anknüpfung bei dem „Nirvana“ der Inder und manchem Aehnlichen hervorgeht. Um nun aber die, in allen diesen Beziehungen zwischen beiden Schulen vorhandene Uebereinstimmung noch augenfälliger und vollständiger zu machen, sehen wir Richard Wagner, der doch als Musiker gerade der Erfinder und Begründer jener im „Ring des Nibelungen“ zu vorwaltender Herrschaft gelangten „Sprechmusik“ ist, dagegen dort, wo er, wie im Textbuch desselben Werkes, zunächst als Dichter vor uns steht, ebenfalls gleich Schlegel, der damit in der romantischen Poesie zuerst begann, der Assonanz und Allitteration, daher denselben sprachlichen und einer längst vergangenen Zeit angehörenden Klangspielereien huldigen, wie die 50 Jahre vor ihm aufgetretenen neuromantischen Poeten. Eine redende Musik und eine musicirende Poesie aber überschreiten beiderseits wieder, gleich manchen Vertretern der verschwisterten romantischen Schulen, deren in's Maaßlose und Unbegrenzte sich verlierende Subjectivität ja auch im Leben, Wandel und Sitte keinerlei Schranken anerkennt, die Grenzen, die einerseits der Tonkunst, andererseits der Dichtung durch ihr verschiedenes Darstellungsmaterial — den Ton und das Wort — gesetzt sind und verkehren auf diese Weise; das Wesen und die Natur beider Künste in das denselben am meisten Widersprechende und am wenigsten Gemäße. — Mit dem gleichen Triebe hängt auch die Forderung zusammen, die den Künsten immanenten Gesetze aus denselben zu verbannen. So äußert schon Friedrich Schlegel in einem, die Principien der romantischen Schule erläuternden Manifest: „Der romantischen Dichtart eigentliches Wesen

ist, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leidet; daß das Schöne vom Wahren und Sittlichen getrennt ist und doch mit demselben gleichen Rechte hat." (Wahrscheinlich auf solchen Grundsätzen fußend, fragt Schlegel im „Athenäum" sogar ganz offen an: was sich denn überhaupt gegen eine Ehe en quatre einwenden lasse?) Und dennoch wollten diese Gesetzeslosen nach einer anderen Seite hin ihr Princip zum alleinbindenden Gesetz erheben. Denn wie Wagner in seiner Götterdämmerung Wesen und Geist Schopenhauer'scher Philosophie und Weltanschauung mit der Tonkunst verschmelzen will, so fordert Schlegel eine Vermählung der Philosophie mit der Poesie, ja, er anticipirt, indem er hinzufügt, daß in der romantischen Dichtung „alle Werke ein Werk, alle Künste eine Kunst" sein sollen, bereits Wagner's, die Poesie, Musik, Malerei und Plastik verschmelzen wollendes: „Kunstwerk der Zukunft".*)

Die in solchen Merkmalen verwandter Art in beiden Schulen sich aussprechende Identität ihrer Geistesnatur und Wesenheit fällt noch mehr in die Augen, wenn wir ihre Dichter und Musiker sich, Generationen hindurch, an eine und dieselbe Sage, oder einen und denselben mythischen oder halbmythischen Helden, zu dem Zwecke einer immer wieder erneuten poetischen oder tondichterischen Bearbeitung klammern und anschließen sehen. Zu Gestalten und Stoffen dieser Art gehört vor Allem der Faust, bei welchem auf dichterischer Seite Goethe (soweit er Romantiker war), sowie Klinger, Lenau, Heine (mit seinem „Tanzpoem Faust") und Grabbe, auf musikalischer Seite dagegen Berlioz, Spohr, Schumann, Gounod, Liszt und Wagner (letzterer in seiner Faustouvertüre und in seinem Faustprogramm zur neunten Sinfonie) anknüpften. Es gehören ferner hierhin der Sängerkrieg auf der Wartburg und die Siegfriedsage der Edda, die ebensowohl De la Motte Fouqué als Richard Wagner in Dichtung und Musik zu neuem Leben erblühen ließen, sowie speciell auch die Gestalten des Tannhäuser und der Frau Venus, die lange vor Wagner schon Tieck und Heine mit Vorliebe behandelten; nicht weniger dann die Figur des Don Juan, der wir in gleicher Weise bei Mozart (dem Begründer der romantischen Oper), in dem Don Juan-Fragment von Lenau, sowie bei Lord Byron, diesem gesteigertesten aller Neuromantiker der Dichtung, begegnen, während der Letztere mit Schumann wiederum den „Manfred", mit Liszt den „Mazeppa" und mit Berlioz den „Corsar", „Childe Harold" und „Sardanapal" gemein hat. Aber die Identität der behandelten künstlerischen Vorwürfe geht noch weiter. So haben die „Nibelungen",

---

*) Gewiß existirt ein Zusammenhang aller Künste, und der Autor glaubt, sich in seiner „Tonkunst in der Culturgeschichte" als einer der wärmsten Verfechter desselben bewährt zu haben, nur daß dieser Zusammenhang ein rein ideeller und formaler ist, nie und nimmer aber in ein und demselben Kunstwerke oder in einer rein äußerlichen und materiellen Weise sich wird vollziehen können; wenigstens nicht, wenn die gegenseitige Durchdringung der verschiedenen Künste hierbei auf einem völligen Gleichgewicht und einer völligen Gleichwerthigkeit aller beruhen soll, die stets unmöglich bleiben wird und wenn man sie dennoch versucht, zum Monstruösen führen muß. Gerade eine wirkliche Erkenntniß des wahren Zusammenhanges der Künste, der allein in ihrer idealen Einheit und in der Identität der Stilgesetze ihrer Kunstformen beruht, fordert eine um so strengere Scheidung der Gebiete ihres Wirkens, sowie um so genauere Bestimmungen über die Arten und Gelegenheiten ihres Zusammenwirkens.

außer Wagner, auch Geibel und Hebbel behandelt; so erfuhren desselben Tondichters „Fliegender Holländer", die von ihm behandelte Gralssage, sowie die Gestalten seines Lohengrin, Tristan's und Isolden's und des Hans Sach's schon Bearbeitungen durch Tieck, Görres, Heinrich Heine und Immermann. Wir dürfen hiernach wohl sagen: daß kaum ein Stoff aufzutreiben sein wird, der sich nicht ebenso sicher in der einen, als in der anderen der beiden verschwisterten romantischen Schulen wiederfinden lassen würde.

Jedermann wird, bei einem Rückblick auf die im Vorstehenden, wenn auch nur andeutend gegebene Uebersicht der reichen Stoffwelt und der vielfachen, obwohl unter einander verwandten Stimmungskreise, innerhalb welcher beide Schulen sich bewegten, bereits empfunden haben, wieviel Neues, Tiefes, verinnerlicht Schönes und originell Empfundenes die, unter den Romantikern aufgestandenen wirklichen und bedeutenden Talente in solchen Regionen und Sphären nach und nach hervorbringen mußten und möglicher Weise noch hervorbringen werden; doch wird der selbstdenkende Leser sich auch schon der mannigfachen Abwege bewußt geworden sein, die aus den obenberührten Gebieten auf einen Boden zu verlocken im Stande waren, der die auf ihm Wandelnden Gefahren aussetzen und (bei dem aller Romantik eigenen „car tel est notre plaisir") in Versuchung führen mußte, sich aus dem Maaßvollen, Naiven, Natürlichen und Gesunden, in das Grenzenlose, Sentimentale, Gesuchte und Ueberreizte zu verlieren. Dies geschah in den beiden, von uns als identisch dargestellten Schulen um so häufiger, als gewisse, den vorwaltend subjectiv gefärbten Richtungen derselben naheliegende Verirrungen von Fantasie, Gefühl und Geschmack noch durch die neuromantische Doctrin gesteigert worden, daß alle im Laufe der Zeiten entstandenen Kunstformen nichts weiter seien, als entweder sich überlebt habende Ueberlieferungen, oder steifer, durch Schulmeisterei in die Kunst eingeschmuggelter Zopf, sowie im besten Falle herzlose Rechenexempel und den freien Flug des Genius hemmender Ballast: Maximen, welche, da sie sich, in der älteren Dichterschule sowohl, als in der jüngeren Musikerschule, mit einem zur Manier gewordenen Buhlen mit den Nebelgestalten der altgermanisch-heidnischen Vorzeit verbanden, sowie mit einem tendenziös affichirten Teutonenthum, welches sich in einzelnen Fällen bis zur Ungeschlachtheit und Roheit verstieg, es uns erklärlich erscheinen lassen, wenn Goethe, der sonst objectivste aller Beurtheiler, sich in einem Momente berechtigten Unmuthes zu dem Ausspruch fortreißen ließ: „Classisch ist das Gesunde; romantisch das Kranke!" — eine Aeußerung, die er noch durch den Artikel „Ueber die christlich-patriotisch-neu-deutsche Kunst" im zweiten Heft seiner Zeitschrift von „Kunst und Alterthum" ergänzte. — Es braucht wohl kaum erst gesagt zu werden, daß der Dichter des „Werther", der selbst eine so tiefromantische Seite neben seiner der Antike zugewandten gewahren läßt, mit dem oben citirten Worte nur aussprechen wollte: krank sei die Hyper-Romantik, deren pathologische Zustände und hysterische Lebensäußerungen sich unter seinen Augen in der deutschen Literatur entwickelt hatten und die gerade um jene Zeit, mit ihrem Verdicte gegen jede „Zucht des Gedankens" und ihrer Auflösung oder unorganischen Vermengung der heterogensten Stile, den stärksten Beweis für jenes ihr „Kranksein" lieferte*).

---

*) Für den entweder weinerlich oder altjüngferlich gewordenen Weltschmerz der Romantik jener Tage dürfte es kaum ein eclatanteres Beispiel geben, als die folgende, von Jean Paul,

Wenn den Romantikern der Literatur nicht bereits vor fünfzig Jahren alle gesunde Wahrnehmung für ein natürliches Entstehen und Werden in der Kunst, sowie für das, was die geschichtliche Entwickelung in dieser Beziehung gelehrt, abhanden gekommen wäre, so hätten sie schon damals wissen müssen, daß eine lebensfähige Kunstform niemals das willkürliche Erzeugniß eines bestimmten Meisters, einer besonderen Schule, oder selbst einer ganzen, aber vereinzelt gebliebenen Nation gewesen, sondern sich vielmehr stets als das im Laufe von Jahrhunderten gezeitigte Product einer gemeinsamen, nach ewigen Gesetzen unbewußt und instinctiv vollzogenen Arbeit der verschiedensten Meister, Schulen, Völker, Himmelsstriche und Zeiten erwiesen habe, wie dies schon daraus hervorgeht, daß sich Kanon, Fuge, Suite, Ouvertüre, Sonate, Sinfonie u. s. w. von Nation zu Nation, als die für das Kunstschaffen derselben entscheidendsten und in ihrem Werthe sich immer höher steigernden Ausdrucksformen der Tonkunst vererbten und behaupteten. Sie würden dann auch schon in den Jahren, da unser greiser Dichterfürst noch unter den Lebenden wandelte, der, als Priester der Natur und Anhänger ihrer weisen, auf Continuität beruhenden organischen Entwickelung, allen sprungweisen Fortschritt haßte, erkannt haben, daß das gesammte Resultat der im Felde der Aesthetik und Kunstphilosophie geführten Untersuchungen in der Erfahrung gipfelt, daß keineswegs das erste Element aller künstlerischen Entwickelung die Form, das zweite dagegen der Inhalt gewesen, sondern es im Reiche der Kunst vielmehr zu allen Zeiten der Gedanke und die Idee waren, die sich den Leib bauten und somit schon allein das Vorhandensein von Kunstformen auf eine ihrem Entstehen vorausgegangene Erregung, ja, Entzückung der Seele hindeute*). Wie verschleiert und dunkel jedoch solche Wahrnehmungen einseitigen

---

Goethe's Enkel Walther in's Stammbuch geschriebene Phrase: „Der Mensch hat dritthalb Minuten; eine zu lächeln, eine zu seufzen und eine halbe zu lieben: denn mitten in dieser Minute stirbt er." — Manierirte Aeußerungen dieser Art waren allerdings dazu angethan, Goethe's wahre, gesunde Natur zu empören und ihn zu einer Kriegserklärung gegen das darin wuchernde Kranke zu veranlassen. Im vorliegenden Falle äußerte sich sein Unwille in mehr mephistophelischer Weise, indem er seinem Enkel, direct unter Jean Paul's angeführte Worte, sowie mit Bezug auf dessen gezierte Minutenspielerei, den ergötzlichen Vers setzte:

„Ihrer sechzig hat die Stunde,
Ueber tausend hat der Tag;
Söhnchen, werde Dir die Kunde,
Was man alles leisten mag!"

*) Wer in der Musik jede feste Kunstform auflösen will, stellt sich auf den Standpunkt des rohen Naturalismus und damit außerhalb der Grenzen aller Kunst, deren Namen bekanntlich vom „Können" herkommt. Die Musik vollends, die nicht, wie die Malerei und Sculptur, ihre Vorbilder, und damit ihr Correctiv, in der Natur findet, irrt in's Grenzenlose und Chaotische ab, wenn sie sich von jenen, dem innersten Empfinden entsprossenen festen Normen emancipiren will, die die Bedingung aller musikalischen Schönheitsentwickelung sind. Die Architektur, die mit der Tonkunst das Loos theilt, ohne eigentliches Vorbild in der Natur, frei und fantastisch aus dem eigenen Innern zu gestalten, mag in der, im Gegensatz zu dieser Ungebundenheit bei ihr doppelt strengen Abgrenzung ihrer Stilformen, dem Musiker zur Lehre dienen; wenn auch der freie Spielraum, der dem schaffenden Künstler innerhalb des über-

Bekennern der neuromantischen Doctrin im Allgemeinen geblieben sind, geht schon daraus hervor, daß sie die Kunstformen (die doch nur die künstlerische Impotenz nicht mit dem ihnen gemäßen oder dem ihrer würdigen Inhalt zu füllen vermag) mit jenen Schablonen verwechselt haben, zu welchen Talentlosigkeit und musikalisches Philisterthum dieselben degradirten. Aber gerade auch der neuromantischen Schule fehlt es, neben ihren Talenten, nicht an Unberufenen; diesen ist daher die von ihrer Partei an sie ergehende Aufforderung zu formloser Genialität schon darum hochwillkommen, weil sie ihnen die Fatalität erspart, ihren Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft und schöpferischer Begabung innerhalb der classischen Kunstformen, die allein in dieser Beziehung weder eine Selbsttäuschung noch eine Täuschung Anderer dulden, vor aller Welt offenbar werden zu lassen.

Wir wiesen schon früher darauf hin, daß beide romantische Schulen eine erhebliche Anzahl wirklicher Talente in ihren Reihen zählen. Wir fügen dem hinzu, daß sich darunter auch solche befinden, denen es weder an echter künstlerischer Objectivität, noch an glänzend durchgebildeter und beherrschter Kunstform fehlt. Die letzteren sind freilich, obwohl erfreulicher Weise einige der genialsten Köpfe zu ihnen gehören, die Ausnahmen, während die Principienreiter der Schule und die große Zahl ihrer blinden Nachbeter fortfahren, ihre Tendenzen und Doctrinen für die alleinseligmachenden zu halten und zu erklären. Beharren die Neuromantiker in der Musik auf solchen Wegen (denn nur von ihnen kann heute noch die Rede sein, da die neuromantische Schule in der Poesie als eine historisch abgeschlossene bereits hinter uns liegt und zu existiren aufgehört hat), so ist der Moment, in welchem der von ihren gesteigertesten Vertretern eingenommene Standpunkt sich ebenfalls als ein überwundener und antiquirter erweisen wird, nur noch eine Frage der Zeit. Wir fürchten jedoch fast, daß sie diesem Momente nicht wird entgehen können, da es ebensowohl in der Natur einer vorherrschend gewordenen bestimmten Geistesströmung, als in dem Wesen intoleranter und aggressiver Genossenschaften liegt, nicht eher stehen zu bleiben, als bis sie jenen, allen extremen Richtungen im Voraus gesetzten äußersten Punkt berührt haben, bei welchem, weil darüber hinaus die Natur selber ihr „Halt!" ruft, eine Umkehr und mit dieser zugleich die unumgängliche Gegenströmung eintritt. Wir glauben darum, daß namentlich die Fanatiker der Schule bis zum Eintritte jener mit Gewißheit vorherzusehenden Wendung der Dinge nicht mehr aus ihrem Taumel und ihrer Selbsttäuschung erwachen werden. Liegt doch, daß es hierzu nicht mehr komme, selbst im Wesen eines so großen und genialen Talentes, wie es Wagner war, an das sich die Partei klammert, ohne es ihm nach irgend einer Seite hin nachthun zu können, tief begründet. Denn Wagner, der mit der Kraft und Energie einer Naturgewalt seine Zeit mit seinem Schaffen durchdrang, war, als eine eben durchaus phänomenale und von der ganzen bisherigen Entwickelung der Romantik in Poesie und Musik mit Nothwendigkeit geforderte Erscheinung, nur einmal in dieser Gestalt in der Tonkunst möglich und so auch nur für sich selbst, in seinem Wirken und allen Phasen, das dasselbe durchgemacht, berechtigt. Alle diejenigen

---

kommenen Stils und seiner formalen Begrenzung zu Gebote steht, in der Musik, als der in der Bewegung sich manifestirenden Kunst, stets ein unendlich größerer bleiben wird, wie in der Architektur, als der in der Ruhe beharrenden Kunst.

dagegen, die es ihm in seinem Schaffen und nur weil er tonangebend geworden, gleichthun wollten, erlitten bisher hierbei Schiffbruch und werden einen solchen auch in Zukunft erleiden, wie dies gerade neuerdings zwei, als seine echtesten Jünger gepriesenen Musikdramatiker: Mihalovich mit seinem „Hagbarth und Signe“ und Goldschmidt mit seinem „Helianthus“ dargethan haben. Denn den Nachfahrern Wagner's, welcher selber in der zweiten Periode seines Schaffens schon, wenn auch als ein in ureigener Selbstständigkeit auftretendes Talent, hart an den Grenzen aller musikalischen Ausdrucksfähigkeit vorüberstreift, bleibt eben darum nichts übrig, als ihr Vorbild, da sie dasselbe nur äußerlich zu copiren vermögen und das, was Wagner in Wahrheit war, ihrerseits nur scheinen wollen, noch zu steigern, oder, um uns eines Shakespeare'schen Wortes in neuer Wendung zu bedienen: Wagner noch zu überwagnern, womit wir denn in das Chaos und in die Regionen des nicht mehr Anhörbaren gelangen würden. — Ist es nun aber, wie wir im Laufe der vorliegenden Einleitung darzuthun suchten, wahrscheinlich, daß die musikalischen Neuromantiker ihren Weg, gleich den 50 Jahre vor ihnen aufgetretenen dichterischen Neuromantikern, bis zu dessen äußersten Enden verfolgen werden, so ist es auch gewiß, wie ich dies durch die im Vorstehenden berührten Analogien zwischen dem Wesen beider Schulen bewiesen zu haben glaube, daß die Schule Wagner's und Berlioz' auch im Uebrigen die Schicksale ihrer älteren Schwester theilen werde. Denn wenn wir in der Menschheitsgeschichte von einer, sei es religiösen, politischen oder socialen Verbrüderung, welche, obwohl sie noch nicht zum Abschluß ihrer Entwickelung gelangte, mit einer schon früher aufgetretenen und eine schon abgeschlossene Laufbahn besitzenden Genossenschaft hinsichtlich ihrer Weltanschauung völlig übereinstimmte, zu verkünden pflegen, daß ihr, wie sie aus denselben Wurzeln erwachsen, auch derselbe Ausgang gewiß sei, so dürfen wir es auch in dem vorliegenden Falle. Wir dürfen es um so mehr, als die Culturgeschichte lehrt, daß man zu solchen Prophezeihungen berechtigt ist, und zwar nicht nur darum, weil sie dieselben schon mehrfach früher in der vorausgesagten Weise erfüllte, sondern auch aus dem Grunde, weil gleiche und unter denselben Verhältnissen wirkende Ursachen immer auch die nämlichen Folgen haben müssen. Gilt dies aber selbst von confessionellen, politischen und socialen Strömungen, bei denen von Außen einwirkende Verhältnisse noch eine große Rolle spielen, in wieviel höherem Grade müssen solche Voraussetzungen dann in den weit abgeschlosseneren und daher Einwirkungen von Außen weit weniger zugänglichen Geistesgebieten von Kunst und Wissenschaft als wahr gelten. Hinsichtlich der beiden von uns besprochenen romantischen Schulen kommt zu alledem nun noch hinzu, daß sie beide aus ein und derselben Nation, aus dem deutschen Volke, hervorgingen, daß ihr beiderseitiges geschichtliches Werden zusammengefaßt noch nicht ganz ein Jahrhundert begreift (von 1798 bis 1885), innerhalb dessen die ältere Schule auf die jüngere einen um so größeren Einfluß ausüben mußte, als die mittleren und letzten Romantiker in der Poesie noch die Zeitgenossen der frühesten und mittleren Romantiker in der Musik waren, weßhalb auch die betreffenden Musiker fast ausschließlich nur Lieder, Gesänge, Dichtungen und Stoffe jener, ihnen geschichtlich so nahe stehenden und geistig so tief verwandten Poeten componirt haben. Es kommt nicht weniger noch hinzu, daß wir in beiden homogenen Schulen genau denselben Tugenden und Fehlern begegnen. Einerseits nämlich der

berechtigten Opposition gegen eine bloß handwerksmäßig betriebene Kunst und ihre schablonenhaft gewordene künstlerische Mache, andererseits aber auch jener maaßlosen Selbstüberschätzung und Selbsttäuschung, die ihre Vertreter glauben läßt, daß die, ein paar Jahrtausende zählende Kunstentwickelung der Menschheit nur auf sie und ihre Genossen gewartet habe, um an die letzten ihr gesetzten Ziele zu bringen, oder die sie mit dem Wahn umstrickt, daß jener, in so ungeheuren Zeiträumen nach ewigen Geistesgesetzen sich vollziehende Werdeproceß der Künste nur als eine große Verirrung anzusehen sei und die wahre Kunst erst mit ihnen geboren und entdeckt worden sei. Die romantische Schule in der Poesie hat uns bewiesen und darüber belehrt, wie verhängnißvoll solche Irrthümer für dieselbe werden sollten. Die so hochbegabten, in Geistesnacht endenden und darum doppelt zu beklagenden Dichter Hölderlin und Lenau, sowie der sein Leben gewaltsam endende Kleist sind mit an dem Größenwahnsinn ihrer Partei zu Grunde gegangen und die halbe Vergessenheit, der viele andere Poeten der romantischen Schule verfallen sind, die damals von ihren Genossen auf Kosten unserer Classiker in den Himmel erhoben wurden, (wir nennen darunter nur einen Jean Paul, Novalis, Achim von Arnim, Brentano, Fouqué und Tieck, gewiß Männer, denen man ebenfalls bedeutendes angeborenes Talent nicht abzusprechen vermag und die namentlich von der Frauenwelt ihrer Zeit fast auf den Knien verehrt wurden) besagt in dieser Beziehung das Uebrige. Dennoch dürften die Schöpfungen, die wir der Neuromantik in der Tonkunst verdanken, die Lebensfähigkeit der Dichtungen, die aus der neuromantischen Schule in der Poesie hervorgingen, bei weitem überdauern. Dies findet schon allein darin seinen ganz natürlichen Grund, daß die Musik, als die vom realen Dasein losgelösteste unter ihren Schwestern und zugleich als diejenige Kunst, die im Ton das vergeistigste Material besitzt, sich als die romantischste unter den Künsten erweist und so auch der Romantik den günstigsten Boden ihrer Entwickelung darbieten mußte, da ja auch deren eigentlichste Sphäre das, von der realen Welt sich loslösende, ja, mit derselben in Widerspruch setzende Fantastische, Wunderbare, Visionäre, Schwärmerische, Märchen- und Sagenhafte, sowie ein Streben in das Unendliche hinaus ist. Die Poesie hingegen, die sich noch an Begriffe und Logik zu binden hat, und überdies auch nicht über jene reichen, eine Welt der Wunder glaubhafter machenden Mittel gebietet, welche die Musik in der Mannigfaltigkeit ihrer orchestralen und vocalen Klangfarben und deren den Geist berauschenden Zusammenwirken besitzt, konnte (ohne Gefahr, dabei gelegentlich in's Lächerliche und Abgeschmackte zu verfallen) auf ihren Wegen in das Reich des Fantastischen und Ueberschwänglichen weder so weit gehen, noch mit gleichem Erfolge Aehnliches wagen, wie dies durch die Musik geschehen ist, die bei solchen Gelegenheiten vielfach nicht einmal die Schranken überschritt, die auch ihr, wie allen Künsten, durch die Ausdrucksfähigkeit ihres Materials gezogen sind.

Wir betonten bereits wiederholt, daß die Romantiker unter den deutschen Poeten, gleich den Romantikern unter den deutschen Tonkünstlern, reich waren an großen, vielfach noch heute lebendig fortwirkenden und selbst blendenden Talenten, unter denen wir hier nochmals eines Jean Paul, Tieck, Novalis, Kleist, Hölderlin, Brentano, Arnim, T. A. Hoffmann, Chamisso, Lenau, Eichendorff, Immermann, Heine, Hauff, Gutzkow, Laube, Freiligrath und Herwegh gedenken; und doch ist dieses literarische Jungdeutschland in der Gegenwart ein Altdeutschland, die um dieselbe

Zeit als alt und veraltet ausgegebenen Dichterheroen dagegen: ein Herder, Lessing, Schiller und Goethe, wieder jung geworden. Ein Gleiches wird ein, 50 Jahre später als wir lebendes Geschlecht mit den, heute als allein noch berechtigt und maaßgebend hingestellten letzten Meistern der Neuromantik in der Tonkunst erleben. Auch in dieser dürften bis dahin die Jungen theilweise alt, die Alten oder für veraltet Ausgegebenen aber wieder jung geworden sein; mit anderen Worten: auch auf musikalischer Seite werden die wirklich talentbegabten Meister der Schule, sei es mit einem Theile, sei es mit der Gesammtheit ihrer Schöpfungen lebendig im Andenken nachgeborener Geschlechter fortleben, nur daß manche jetzt für Sonnen und Fixsterne ausgegebene Größen sich bis dahin in Sterne zweiten und dritten Ranges verwandelt haben dürften, die Großmeister der deutschen Genie-Epoche aber: ein Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, dann wieder als jene ewigen Leitsterne am Himmel der Tonkunst erglänzen und leuchten werden, als welche sie, für die über dem Parteigetriebe unserer Tage Stehenden, auch in der Gegenwart zu existiren nie aufgehört haben.

Einunddreißigstes Capitel.

Hector Berlioz und Richard Wagner.

Wir haben gesehen, daß die romantischen Schulen, welche bei den Deutschen während des 19. Jahrhunderts in Poesie und Musik emporkamen, sich in den ersten beiden Dritteln ihres Bestehens ohne eine eigentliche Anregung von jenseits der deutschen Grenzen her, sondern vielmehr in Deutschland selbst entwickelten. Anders gestalteten sich die Bedingungen ihres Bestehens während des letzten Drittels ihrer Existenz, indem der in dieser Periode erfolgende Umschlag beider Schulen in die Neu-Romantik erst durch Einwirkungen vom Auslande her herbeigeführt ward. Gerade aber wiederum die beiden, zwei fremden Völkern angehörenden Männer, die jenen Umschlag bewirkten — ein hervorragender Engländer und ein genialer Franzose — hatten ihrerseits am stärksten von allen ihren Landsleuten den Einflüssen der älteren deutschen Romantiker unterstanden. Ihre Wirkung auf Deutschland gleicht daher einer Rückstrahlung der von dorther empfangenen und durch ihre Feuerköpfe an Intensität noch gesteigerten Wärme romantischen Empfindens auf das eigentliche Vaterland der modernen Romantik; von den Einwirkungen zweier in England und Frankreich selbstständig emporgekommenen romantischen Schulen auf die Deutschen kann dabei keine Rede sein. Jene beiden Männer nun, die so wichtig für die moderne deutsche Poesie und Tonkunst werden sollten, haben wir in Lord Byron und in Hector Berlioz zu begrüßen und auch unter ihnen wieder mußte der ältere von beiden, Lord Byron, die ebenfalls ältere Kunst, die Poesie, vorerst beeinflußt haben, ehe eine Einwirkung auf die jüngere Kunst, die Musik, durch Berlioz möglich werden konnte.

Daß Byron's Fantasie und Weltanschauung sich vorzugsweise an Goethe'schen Dichtungen nährte, und zwar namentlich an denjenigen darunter, welche, wie „Werther", „Faust" und „Tasso", die romantische Seite unseres Dichterfürsten repräsentiren, dürfte für jeden, der die Beziehungen der deutschen Literatur zum Auslande kennt, zweifellos sein. Byron analysirte und besprach nicht nur Goethe's Faust, er selber auch ist in seinem Leben bald ein Faust, bald ein Don Juan gewesen und würde, wie dies Goethe auch geradezu sagt, den verwandelten Teufel in „The deformed transformed", ohne des deutschen Dichters Mephistopheles, aus welchem der Byron'sche Dämon überhaupt erst hervorging, niemals geschrieben haben. Zu den weiteren tiefen Beziehungen Byron's zu Goethe gehören seine begeisterten Briefe an diesen; die Dedication seines „Sardanapal" an den Schöpfer des „Faust", nicht weniger die, Byron in Goethe's „Helena" durch den Euphorion zu Theil gewordene Apotheose, sowie endlich Walter Scott's, nach Byron's Tod an Goethe gerichteter Brief, worin es heißt, daß Byron sich glücklich in der Ehre geschätzt, die ihm Goethe erzeigt, und tief empfunden habe, was er persönlich einem Dichter schulde, zu dem alle lebenden Poeten mit kindlicher Verehrung aufblickten. — Auch Mozart ist nicht ohne Einfluß auf Byron geblieben, wie dies des Letzteren unvollendet hinterlassenes aber auch schon in solcher Gestalt großartig und ergreifend wirkendes Epos „Don Juan" beweist, während wiederum Werke wie Byron's „Kain und Abel", „Heaven and Earth" und sein Gedicht über das „jüngste Gericht" des Dichters Beziehungen zur mittelalterlichen Romantik darthun.

Byron's Einwirkungen nun auf die deutschen Neuromantiker in der Poesie und auf das literarische Jungdeutschland treten am stärksten in den Dichtern Heine, Lenau, Laube, Herwegh und Hebbel hervor, die mit dem englischen Poeten zwar großes dichterisches Talent, aber auch dessen Sturm und Drang, seinen inneren Zwiespalt, seine Unzufriedenheit mit allem Bestehenden, sowie den in Byron so stark vorhandenen Weltschmerz theilen, der mit jeder neuen Entwickelungsepoche der Romantik unter deren Vertretern wiederauflebt und stets aus der Selbstüberhebung des Subjectes und aus seiner für sich beanspruchten Ausnahmestellung dem Dasein und dessen Pflichtgeboten gegenüber hervorgeht. Durch die Genannten wirkte Byron dann indirect weiter auf eine Reihe bedeutender Musikromantiker, die Lieder von jenen componirt oder deren Stoffe benutzt haben, sowie zugleich direct (nämlich durch eigene Schöpfungen) auf Tondichter wie Berlioz, Schumann und Liszt.

In einer ähnlich hervorragenden Bedeutung, wie sie Byron Deutschlands Neuromantikern in der Poesie gegenüber besessen, steht Hector Berlioz den Jungdeutschen in der Tonkunst gegenüber und es ist merkwürdig, wie sehr der geniale Franzose dem hochbegabten Britten auch in mancher anderen Beziehung gleicht. Er war ein ähnlich leidenschaftlicher und seine ganze Umgebung lediglich unter dem Gesichtspunkte seiner fieberhaft erregbaren Subjectivität beurtheilender Kopf wie Byron, mit dem er auch die gleiche pessimistische Welt- und excentrische Kunstanschauung theilt. Und wenn Byron's Dichterphantasie diesen selbst im Leben zu den seltsamsten Ausbrüchen seiner vulkanischen Natur fortriß, so gilt dasselbe auch von Berlioz, dessen Dasein überdies, wie das des englischen Dichters, eine ununterbrochene Kette von Kämpfen, Mißerfolgen und Schmerzen darstellt, aus welchen sich denn endlich auch, wie bei jenem, Bitterkeit und weltverachtende Ironie, sowie in seinem künstlerischen

Schaffen eine Vorliebe für das Düstere und Dämonische entwickelten. Demungeachtet darf man Berlioz nicht in völlig gleichem Maaße Selbstverschuldung seiner Leiden vorwerfen, wie Byron, vor welchem er auch eine reicher angeborene Herzensgüte voraushat. *)

Hector Berlioz ward am 11. December 1803 zu Côte-Saint André, einem Landstädtchen des französischen Departements der Isère, geboren. Sein Vater, der Arzt war, bestimmte ihn zum Mediciner; aber der sehr frühreife und in die poetischen Abenteuer von Virgil's Aeneïde versenkte Knabe verliebte sich, ein zweiter junger Dante, schon mit zwölf Jahren in ein sehr schönes Mädchen, die achtzehnjährige Estelle D..., deren Verspottung seiner Huldigungen nicht nur nichts zu seiner Heilung von einer so vorzeitigen Neigung beizutragen vermochte, sondern ihn, „leidend und stumm gleich einem verwundeten Vogel", sich Tage lang in Gebüschen oder Maisfeldern verstecken ließ. Eine schwärmerische Erinnerung an diese erste Neigung verließ den Tondichter Zeitlebens nicht und sprach sich selbst dann noch, da er Estelle, 49 Jahre später, als eine verheirathete Frau in weißen Haaren wiedersah, mit der schwärmerischen Gluth eines Jünglings aus. — Mit neunzehn Jahren verließ Hector, obwohl ihm Musik damals schon das Liebste auf Erden geworden, das Elternhaus, um als guter Sohn die von seinem Vater für ihn so sehr gewünschten medicinischen Studien in Paris zu beginnen. Eine längere Zeit blieb er auch seinem gegebenen Versprechen, Mediciner zu werden, treu; als er jedoch in der Bibliothek des Pariser

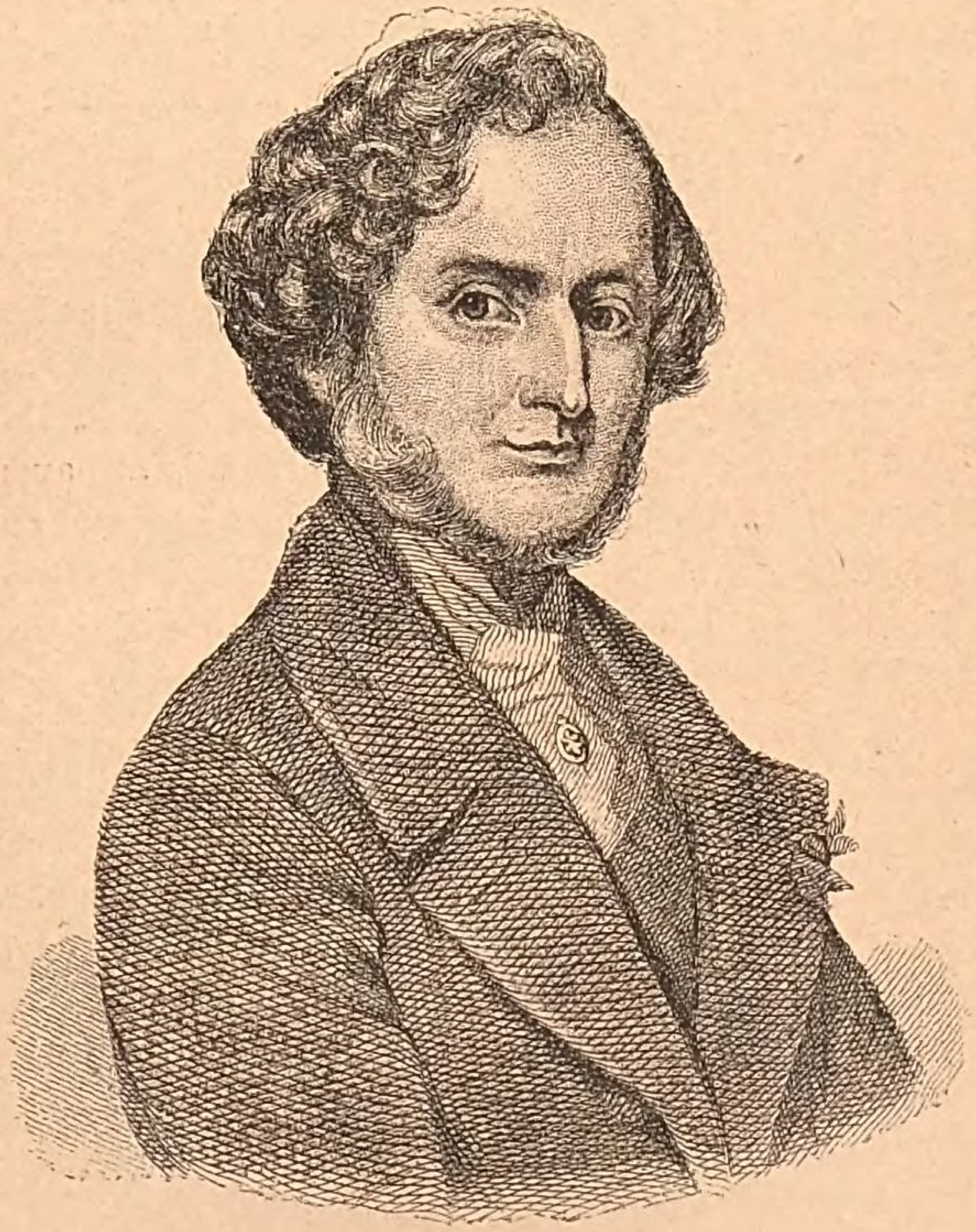


Fig. 293. Berlioz.

*) Indem wir im Folgenden zur Darstellung des Lebensganges von Berlioz übergehen, bemerken wir, daß eine ziemliche Anzahl der Daten und Thatsachen, welche unseres Tondichters nach seinem Ende publicirten „Mémoires" enthalten (Paris 1870, in 2. Auflage 1881), von seinem Landsmann Edmond Hippeau, in dessen, in kritischem Anschluß an jene Memoiren, herausgekommenen Buche: „Berlioz Intime, d'après des documents nouveaux," stark angezweifelt oder als vielfach ungenau und unhaltbar verurtheilt werden. Wir hielten uns demungeachtet vorläufig meist noch an Berlioz' persönliche Aufzeichnungen, sowie

Conservatoire die Bekanntschaft der Opernpartituren Gluck's gemacht, war es mit seinem, bis dahin sich selber geleisteten Widerstand vorbei und er erklärte seinen Eltern, daß er nicht anders könne, als Musiker werden. Die Folgen hiervon waren, daß ihn seine leidenschaftliche und bigotte Mutter verfluchte und sein Vater ihm jede weitere Unterstützung in Paris entzog. So sah er sich, um nicht zu verhungern, genöthigt, sich um eine Choristenstelle am Theater Gymnase dramatique zu bewerben. Bald jedoch nahmen sich Lesueur und Reicha seiner als Lehrer in der musikalischen Theorie an. Da ihm jedoch strenge Studien widerstanden, verließ er schon 1825 das Conservatoire, um sich als Autodidact in der Composition zu versuchen.*) Er schloß sich um jene Zeit der in der französischen Literatur, durch Beeinflussung von Deutschland aus, aufgekommenen romantischen Schule Frankreichs an, zu deren Spitzen damals Victor Hugo, Alexandre Dumas (père) und Alfred de Vigny gehörten, und componirte, von derselben angeregt, die beiden Ouvertüren zu den „Vehmrichtern" und zu Scott's „Waverley", sowie die Anfänge zu seiner fantastischen Sinfonie „Episode de la vie d'un artiste". Er entwarf ziemlich um die gleiche Zeit auch acht Scenen aus Goethe's „Faust", in den er sich ganz versenkt hatte, deren von ihm auf eigene Kosten herausgegebene Partitur er jedoch, weil sie ihm nicht mehr genügte, später wieder aufkaufte, um sie endlich in seiner „Damnation de Faust" (erst 1846 in Paris aufgeführt) theilweise wieder zu verwerthen. Während diese Jugendwerke ihn beschäftigten, verlor er zugleich sein Herz an die talentvolle Engländerin Miß Henriette Smithson, die damals, als Mitglied einer in Paris mit großem Erfolg auftretenden englischen Schauspielertruppe, die Ophelia und Desdemona gab. Da sie jede briefliche und persönliche Annäherung von Berlioz entschieden zurückwies, so war der junge Brausekopf nahe daran, wahnsinnig zu werden, oder sich das Leben zu nehmen, weßhalb seine um ihn besorgten Jugendfreunde Liszt und Chopin vergeblich eine ganze Nacht hindurch die Ebene von Saint-Ouen nach ihm durchsuchten, in deren Richtung man ihn in heller Verzweiflung hatte fortstürzen sehen. — Nachdem er 1826 noch einmal auf das Conservatoire zurückgekehrt, gelang es ihm 1830 mit seiner nach Byron's Dichtung entworfenen Cantate „Sardanapal" den ersten der jährlich ausgesetzten Preise, den sogenannten „Römerpreis" zu erringen. Nach einer Aussöhnung mit seinen Eltern zog er 1831, nicht etwa beglückt, wie man hätte erwarten sollen, das Land der Künste und den Garten Europa's zu betreten, sondern in melancholischer Stimmung, nach Italien und Rom, woselbst er, mit anderen französischen Künstlern unter Horace Vernet's Augen in der Villa Medici lebend, zwei Jahre verbrachte. Hier entstanden, außer den

an diejenigen seiner französischen Zeitgenossen und erlauben uns hierbei nur, das dem Künstler von seiner lebhaften Fantasie oder verdunkelten Erinnerung vorgespiegelte Unwahrscheinlichste anzuzweifeln.

*) Wir machen, im Anschluß an Berlioz' Studien auf dem Conservatoire, darauf aufmerksam, daß der innere Gegensatz zwischen demselben und Cherubini schon damals sich bemerklich zu machen begann und daß in Folge hiervon Manches, was Berlioz über sein späteres Verhältniß zu Cherubini mittheilt, durch Vorurtheil und eine unbewußt tendenziös gewordene Erinnerung getrübt erscheint. Nach dieser Seite hin dürfte Edmond Hippeau im Rechte sein, wenn er meint, daß es unmöglich sei, bezüglich der Berlioz'schen Streitigkeiten mit Cherubini die Chronologie wiederherzustellen.

Ouvertüren zu „Rob Roy" und „König Lear", die Scènes aux champs aus seiner „Symphonie fantastique", der „Chant de bonheur", aus dem derselben Sinfonie später von ihm angeschlossenen Melolog „Lelio", die Melodie „La Captive" aus Victor Hugo's „Orientales", sowie eine religiöse Meditation von Thomas Moore: „Die ganze Welt ist nur ein flücht'ger Schatten". Nachdem er noch einen Streifzug in die wildesten abgelegensten Thäler der Abruzzen gemacht, wo er sich, gleich Salvator Rosa, bald mit der Flinte auf dem Rücken bald Guitarre spielend, unter den räuberischen, aber ihm wohlwollenden Söhnen des Gebirgs umhertrieb und davon Eindrücke empfing, aus denen später seine an Byron's Poem sich anlehnende sinfonische Dichtung „Childe Harold" hervorging, verließ er 1832, d. h. noch vor Ablauf der vorgeschriebenen Frist, die französische Akademie in Rom, um nach Paris zurückzukehren. Sein Schicksal wollte, daß ihm hier, kaum angekommen, wieder Henriette Smithson, und zwar als Julia in Shakespeare's Tragödie entgegentrat. Er soll, nachdem er sie in dieser Rolle gesehen, ausgerufen haben: „Cette femme j'épouserai et sur ce drame j'écrirai ma plus vaste symphonie!" Und nun wußte er es so einzurichten, daß man Henriette in sein nächstes Concert führte, woselbst sie, als ihr aus der Klage Lelio's in des Tondichters gleichnamigem Monodram offenbar ward, daß es allein die Liebe zu ihr gewesen, die dem Künstler diese Töne eingegeben, eine Wandlung in ihrem Herzen vorgehen fühlte und sich kurze Zeit darauf, im Sommer 1833, mit Berlioz vermählte. Aus den Eindrücken aber, welche dem Letzteren durch Henriettens letztes Auftreten auf der Bühne geworden, entstand später seine Sinfonie mit Chor: „Roméo et Juliette", die er im Jahr 1839 publicirte. Charakteristisch für die Natur des Romantikers ist es, daß Berlioz, der in Henrietten die Personificirung eines Ideals zu sehen geglaubt, das freilich, so, wie es ihm seine Phantasie mit Zauberfarben vorgemalt, nur im Reiche der Träume existiren konnte, sich, nach geschlossener Ehe mit der Geliebten, enttäuscht fühlte und die heiß und beharrlich mit ihr erstrebte Verbindung schon im Jahre 1840 wieder löste. Denn die Thatsache, daß seine Gattin ein Bein brach und dadurch unfähig ward, die Bühne wieder zu betreten, sowie der Umstand, daß sie, bis zu dem 1837 ihm von dem edlen Paganini gemachten Geschenke von 20,000 Francs, viel äußere Noth und Sorgen mit ihm getheilt, würden den gutherzigen Berlioz um so unauflöslicher an sie gekettet haben, wenn ihm nur — sein Ideal Wort gehalten hätte! Doch verheirathete er sich erst ein paar Monate nach Henriettens 1854 erfolgten Tode zum zweiten Mal und zwar mit Fräulein Rezio, einer in seinen Concerten mitwirkenden talentvollen jungen Sängerin. Als Tondichter blieb er auch während dieser Wandlungen seines Privatlebens in lebhafter Thätigkeit. Im Jahre 1834 gelangten seine „Harold-Sinfonie", 1840, bei der Errichtung der Julisäule, seine „Sinfonie funèbre et triomphale" sowie 1838 seine Oper „Benvenuto Cellini" zu ihren ersten Aufführungen. Da er mit dem letztgenannten Werke in Paris Fiasco machte, so ergriff ihn eine tiefe Schwermuth, und zwar um so mehr, als ihm die Anlage zu einer düsteren Lebensauffassung ohnehin schon angeboren war. Er unternahm daher (die Pariser in seinem Inneren halb aufgebend) während des Winters von 1842 auf 43 eine Concertreise nach Deutschland, dem Vaterlande seines Abgottes Beethoven, bei dessen Bewohnern er mehr Verständniß für seine Werke erhoffen zu dürfen glaubte, als in seiner französischen Heimath. Seine Voraussetzung täuschte ihn nicht, indem man ihm

überall in Deutschland entgegenkam, ja, in einzelnen Städten, z. B. in Stuttgart, Dresden, Berlin und Braunschweig, sogar enthusiastisch aufnahm, zugleich jedoch, und trotz aller Anerkennung für seine seltene Begabung im musikalisch Fantastischen und für den großen Toncoloristen, der sich in seiner genialen Instrumentirung kundgab, mit seinen Landsleuten darin übereinstimmte, daß der Meister seine Kunst und ihre großen Mittel zu ausschließlich subjectivem Belieben und zufälligen Launen dienstbar mache, und zu Gunsten des bloß Charakteristischen nur zu oft allen musikalischen Wohllaut, sowie die Grenzen des Tonschönen unberücksichtigt lasse.*)

An diese erste Reise reihte sich 1845 eine zweite nach Wien, Pesth, Prag und Breslau, welcher 1847 eine solche nach Rußland, sowie in den Jahren 1848 und 1851 Ausflüge nach London folgten. Durch seinen Jugendfreund Liszt dazu veranlaßt, besuchte Berlioz während des Winters von 1852 auf 53 Deutschland zum dritten Mal. Diesmal galt sein Besuch vor Allem seinem in Weimar residirenden Freunde Liszt selber, der schon seit längerer Zeit für ein eingehenderes Verständniß der Werke des geistvollen Franzosen in Deutschland thätig war und diesmal zur Feier seines Gastes eine „Berlioz-Woche“ an den Ufern der Ilm veranstaltete. Auf Liszt's Betrieb ward auch der erste Theil von Berlioz' 1854 componirter geistlicher Trilogie „L'enfance du Christ“ auf einem in Aachen gefeierten niederrheinischen Musikfeste zur Aufführung gebracht und trug ihrem Schöpfer reiche Anerkennung ein. Durch ein 1856 in Paris producirtes doppelchöriges „Tedeum“ mit Orchester und Orgel erlangte Berlioz endlich die lange erstrebte Ehre, Mitglied der französischen Akademie der schönen Künste zu werden, womit sich in den letzten Jahren auch seine Decorirung durch verschiedene Orden (darunter der eines Offiziers der Ehrenlegion) verband. Unter des Meisters letzten Arbeiten gedenken wir hier noch seiner 1862 in Baden-Baden und 1863 in Weimar aufgeführten komischen Oper „Benedict und Beatrice“ (frei nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts“ behandelt), seiner 1863 in Paris gegebenen großen Oper „Die Trojaner“, sowie seines zur Eröffnung der Pariser Weltausstellung von 1867 componirten Oratoriums „Le Temple universel“. Als der Autor im Frühling des genannten Jahres Berlioz in Paris aufsuchte, fand er ihn schon so kränkelnd, daß derselbe ihn im Bette liegend empfangen mußte. Sein Zustand erwies sich jedoch im Uebrigen durchaus nicht als ein solcher, der sein baldiges Ende hätte voraussehen lassen, da sich sein Geist noch von einem wahrhaft jugendlichen Feuer erfüllt zeigte. Erst seit der ihn gegen Ende des gleichen Jahres schwer treffenden Nachricht vom Tode seines in der Fremde befindlichen einzigen Sohnes, vermochte er sich nicht wieder zu erholen. Er führte seitdem das Leben eines Sterbenden und verhauchte am 8. März 1869 seinen letzten Seufzer.**)

*) Daß wir nicht für alles über Berlioz vorgebrachte rein Thatsächliche volle Garantie übernehmen können, geht, ganz abgesehen von den theilweisen Abweichungen desselben von Edmond Hippeau, auch aus den Widersprüchen hervor, in die sich Berlioz in seinen Memoiren selber verwickelt. Wir führen in beiden Beziehungen beispielsweise nur an, daß Berlioz für die erste Vorstellung der Ophelia durch Henriette Smithson ebensowohl das Jahr 1827 als 1830 annimmt, daß er seine erste Reise nach Brüssel, sowie seine früheste nach Deutschland in die Jahre 1840 und 41, statt in die Jahre 1842 und 43, und seine Bewerbung um die Conservatoriumsprofessur bald in das Jahr 1833, bald in das Jahr 1839 verlegt.

**) Nach anderen Angaben starb Berlioz erst am 9. März.

Wir haben Berlioz, wie schon Eingangs dieses Capitels gesagt ward, als den eigentlichen Begründer jener neuromantischen Schule in der Tonkunst anzusehen, die in der Gegenwart fast die gesammte musikalische Welt beherrscht und welcher, außer ihm selber, mehr oder weniger auch Liszt, Chopin, Meyerbeer (namentlich in seinem „Robert"), sowie Richard Wagner angehörten. Jene seine Bahn brechende und dominirende Stellung zeigt Berlioz den Genannten gegenüber besonders darin, daß er ebensowohl als der Wiedererwecker der schon vor Jahrhunderten bekannt gewesenen „Programm-Musik", wie als der Begründer der „sinfonischen Dichtung" und in gleicher Weise als der Erfinder des „Leitmotivs" (in der ausschweifenden Bedeutung, die es später auf vocalem Gebiet durch Wagner erhielt), wie als der geistvolle Erweiterer und Entdecker der neuen Tonfarben und der vermannigfaltigten Tonfarbenmischungen jenes in üppigem oder duftigem Glanze prangenden Orchesters anzusehen ist, dessen sich der Schöpfer des „Rings des Nibelungen" ebenso geistvoll zur Verwirklichung musikalisch-dramatischer Absichten bediente, wie dies Berlioz 30 Jahre vor ihm, zur Erreichung seiner sinfonischen Zwecke und Wirkungen, gethan hatte. — Bemerkenswerth ist es, wie wenig Berlioz, trotz dieser in seiner Künstlerpersönlichkeit so stark ausgeprägten Geistesverwandtschaft mit Wagner, irgend dazu geneigt war, den knierutschenden Götzendienst zu billigen oder gar selber mitzumachen, den der Wagnerianismus und seine Adepten schon damals der Menge zu predigen begonnen hatten. War doch Berlioz in dieser Beziehung so wenig befangen, daß er zuweilen Wagner auch die Gerechtigkeit nicht widerfahren ließ, die man ihm selbst von einem, von aller Parteilichkeit freien Standpunkte aus schuldet*).

*) So schreibt er, gelegentlich der ersten von Wagner in Paris gegebenen Concerte, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers beim Anhören der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" „ermüde und erlahme." Auch mit dem Einzugsmarsch der Sänger in die Sängerhalle, im zweiten Acte des „Tannhäuser", erklärt er sich nur zur Hälfte einverstanden und nennt die darin dominirende bekannte Cantilene „eine wenig originelle Melodie, welche durch ihre Form, (um nicht zu sagen durch ihren Accent) an ein berühmtes Thema im „Freischütz" erinnere". Die Ouvertüre zum „Tannhäuser" wiederum macht ihm „einen äußerst ermüdenden Eindruck" und er meint, daß die den Pilgerchor begleitende Geigenfigur (die nach seiner Zählung im Ganzen 142 Mal vorkommt) „mit einer für das Publikum fürchterlichen Beharrlichkeit wiederholt werde". Von dem lieblichen Hochzeitslied im „Lohengrin" und dessen Introduction endlich sagt er: „Dieser Marsch leitet zu einem Chor über, den man ordentlich bestürzt ist, hier anzutreffen, so kleinlich, ich möchte sogar sagen, kindisch ist sein Stil. Die Wirkung war um so mehr eine ungünstige, da die ersten Tacte an ein armseliges Musikstück aus ‚Die beiden Nächte' von Boieldieu: ‚O schöne Nacht, o schönes Fest!' erinnerten, welches in den Vaudevilles vorkommt und Jedermann in Paris kennt." — Wenn uns Berlioz dagegen (gleich Lessing, der bekanntlich von einer Schrift meinte, das darin enthaltene Wahre sei nicht neu, ihr Neues aber nicht wahr) gerade heraussagt: diejenigen vom Wagnerianismus verkündeten Principien, welche Wahres enthielten, seien schon von allen früheren bedeutenden Meistern anerkannt, proclamirt und in die Praxis übersetzt worden, diejenigen aber, die Neues vorbrächten, wären so wenig wahr, daß er „feierlich seine Hand erhebe und schwöre: Non credo," so muß ein jeder nicht zu den Fanatikern für Wagner gehörender Musiker, namentlich aber der Historiker, der ehrlich sein will, das von dem genialen Franzosen Geäußerte einfach unterschreiben. Nicht weniger verdienen das auch die Worte, mit denen Berlioz jene Auseinandersetzung schließt und die da lauten: „Ich glaube fest: das Schöne ist nicht häßlich,

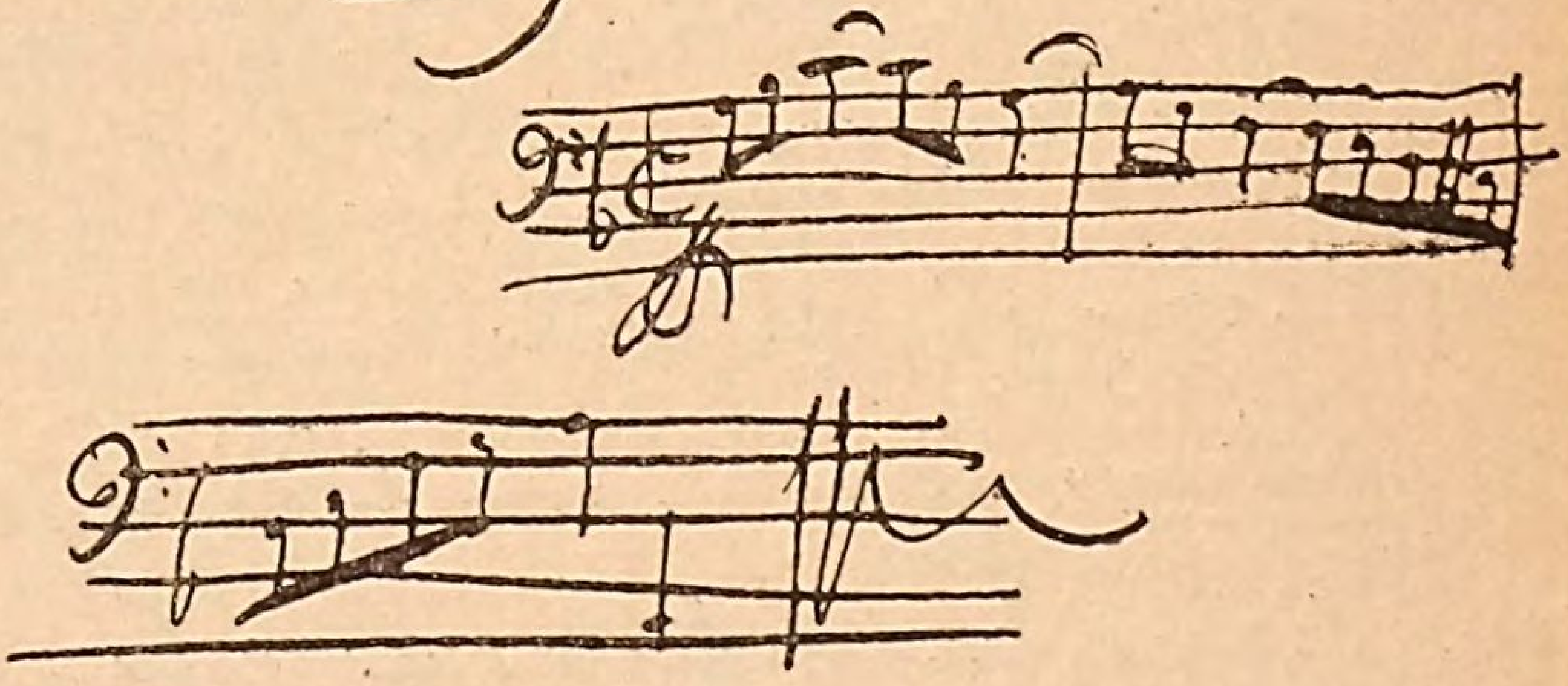
Je vous remercie, monsieur, d'avoir bien voulu vous donner la peine de retraduire en vers le chœur des Bergers de mon opuscule Biblique. Je regrette bien plus que vous de recevoir votre travail <u>Post festum</u> (comme vous le dites) et c'est une singulière <u>fête</u> que celle dont mes traducteurs m'ont honoré jusqu'à présent.

Puisque vous m'offrez si gracieusement votre appui contre eux, je prendrai la liberté de vous envoyer de Paris une dernière épreuve de ~~Faust~~ et de vous demander de la revoir. Vous m'obligerez beaucoup de la corriger sévèrement.

Mille amitiés à Liszt; le concert ~~tient toujours~~ pour samedi, nous.

Facsimile eines Briefes von Hektor Berlioz, aus der Autographen-Sammlung von Hermann Scholtz in Dresden.

répétons ce soir et demain.
Je serre la main à Reményi, qui se met, dit-il, à mes genoux; et pour qu'il se relève au plus vite je lui envoie une bordée de cuivre sur son Hony thème:



Votre tout dévoué

Hector Berlioz

Leipzig 6 Décembre 1853

Unter den bedeutenderen Tondichtungen von Berlioz stellt der Autor des Meisters großes „Requiem“ allen dessen übrigen Arbeiten voran. Er wohnte einer ersten Aufführung einzelner Sätze daraus unter Berlioz' persönlicher Leitung im Saale der Gewandhausconcerte zu Leipzig bei, woselbst Felix Mendelssohn den früheren römischen Genossen mit wahrhaft liebenswürdiger Freundschaft und Zuvorkommenheit aufgenommen hatte und durch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel unterstützte. Schon damals war der Eindruck, den er von dem Requiem empfing, der einer herben Größe, erschütternden kirchlichen Dramatik und katholischen Majestät im Geiste Dante's, und ist ihm derselbe, trotz der vielen seitdem verstrichenen Jahre, immer der gleiche geblieben, weßhalb es ihn um so mehr freuen mußte, in der Gegenwart zu erfahren, daß auch Berlioz dies Werk für sein bestes erklärt hat*). Die darin als schweres Geschütz verwendeten 16 Pauken, 16 Posaunen, 16 Trompeten, 4 Tamtams, 4 Ophikleiden, 2 Tubas, 10 Becken, 12 Hörner, 4 Cornetti u. s. w. stellen zwar eine Anhäufung von Mitteln dar, die nur in unseres Meisters auf das Gigantes ke gerichteten und dessen Darstellung mitunter auf etwas zu realistischem Wege erstrebenden Sinne eine Erklärung findet; wir dürfen jedoch versichern, daß die meisten der im Requiem enthaltenen Ideen und Motive, auch ohne eine solche Verstärkung ihrer Dynamis, zu einer tiefen Wirkung gelangen würden. Zumal da Berlioz darin oft auch da, wo er nicht zu so weitausholenden Mitteln greift, erschütternde und durch geistvolle Charakteristik sich auszeichnende Orchestereffecte hervorruft. So z. B. dort, wo er, bei den Worten „Flammis acribus addictis“, das Contra-C der Cellis und dessen Octave zu der knirschend neben der letzteren einschneidenden kleinen Secunde H der Contrabässe ertönen läßt, während die Geigen das wilde Züngeln und Lodern der Flammen malen. — Ein anderes, wenn auch nicht so durchgebildetes und einheitlich wirkendes Werk wie das Requiem ist Berlioz' fantastische Sinfonie: „Épisode de la vie d'un artiste“. Der Autor hörte dieselbe zum ersten Mal am 24. März 1851 unter ihres Schöpfers persönlicher Leitung in Paris. Die fünf Sätze trugen damals auf dem Programm die Bezeichnungen: 1) Rêveries et Passions; 2) Au Bal; 3) Aux Champs; 4) Marche funèbre; 5) Dies irae, un burlesque. Der empfangene Eindruck spiegelt sich in den Tagebuchworten, mit denen der Verfasser damals einen längeren Erguß über diese Sinfonie einleitete. Sie lauten: „Ich muß bekennen, daß dies Werk, bei allem oft Chaotischen, Gestaltlosen und Unorganischen doch auch nicht eine einzige Trivialität enthält, sondern stets spannend, manchmal sogar wunderbar wirkt. Die Orchestereffecte sind, obwohl oft raffinirt oder allzu grell, doch häufig auch überwältigend und entzückend und tragen das Gepräge unerkünstelter Originalität. Man glaubt mitunter ein neues, von Berlioz erst

das Häßliche nicht schön. Die Musik hat ohne Zweifel nicht den ausschließlichen Zweck, dem Ohre wohlgefällig zu sein, aber noch tausendmal weniger den, ihm unangenehm zu fallen, es zu quälen und zu mißhandeln.“ Einem Musiker endlich, von dem er sagt, daß derselbe, obwohl er sich einen Gegner Wagner's nenne, verdiene, von Wagner's Schule „zu den Klapperschlangen der Zukunftsmusik“ gezählt zu werden, ruft er zu: „Wohlan, lassen Sie eine Trinkschale von oxydirtem Kupfer kommen; gießen Sie Vitriol hinein und trinken Sie; ich, meinerseits, ziehe das bloße Wasser vor, wäre es auch schal, wie eine Oper von Cimarosa.“

*) Spontini scheint ebenfalls dieser Meinung gewesen zu sein, da ihn die erste Aufführung des Berlioz'schen Requiem's in Paris an Michelangelo's jüngstes Gericht gemahnte.

entdecktes Orchester, statt des wohlbekannten, zu hören, dem es nur noch an einem Beethoven fehlt, der dies erst aufgefundene wogende Meer in selbstvorgeschriebener Richtung mit sicherer Hand zu durchsteuern vermöchte." — Auch die Sinfonie „Harold en Italie" gehört mit zu unseres Meisters hervorragendsten Werken. Berlioz schrieb dieselbe auf den Wunsch Paganini's, der ihn um ein, durch alle Sätze eines sinfonischen Concertstücks sich hindurchziehendes Bratschensolo gebeten hatte; unser Meister aber machte daraus eine Sinfonie. Das viele Schöne und Bedeutende, welches dies Werk enthält, hätte sich allerdings musikalisch weit wirkungsvoller gestalten lassen, wenn nicht die Worte des, den einzelnen Sätzen vorgezeichneten Programms Berlioz vielfach genöthigt hätten, den großartig angelegten Aufbau seiner sinfonischen Tonschöpfung zu unterbrechen oder in's Stocken gerathen zu lassen. Der Eindruck des Ganzen bleibt jedoch demungeachtet der einer echten Tondichtung, die uns, durch das in ihr enthaltene Reizvolle und Rührende, für das etwas zu ausgeführte und realistisch gehaltene Ave-Maria-Läuten beim Einzuge der Pilger, oder für die, wie Hauptmann meint, an einen Höllen-Breughel erinnernde „Orgie unter den Banditen" entschädigt. Auch das mit der Sinfonie nicht in einem virtuosenhaften Sinne, sondern organisch verbundene Bratschensolo ist von ebenso träumerisch-musikalischer, als sanft oder tief melancholischer Wirkung. Sehr bedeutende Schönheiten enthalten ferner die beiden Berlioz'schen Ouvertüren zu „König Lear" und zu den „Vehmrichtern"; nicht weniger die beiden umfangreicheren sinfonisch-chorischen Werke „La Damnation de Faust" und „Roméo et Juliette", in welchem letzteren wir noch besonders auf das geistvolle Orchesterscherzo „Königin Mab" hinweisen. Wir dürfen endlich auch die liebliche, zart und schwärmerisch gehaltene Trilogie „L'enfance du Christ" hier nicht übergehen, sowie nicht die Opern: „Benvenuto Cellini", „Benedict und Beatrice" und „Die Trojaner", die sehr viel Liebenswürdiges oder großartig Empfundenes enthalten, sich aber nicht als eigentliche musikalische Dramen erweisen, da die Oper eine künstlerische Objectivität fordert, welche der ganz nach Innen gerichteten und auf die Erlebnisse des eigenen Herzens oder die Bilder einer ihm liebgewordenen Traumwelt concentrirten Seele eines Berlioz entschieden widersprach. — Schließlich haben wir noch der mit Recht berühmten Instrumentationslehre unseres Meisters zu gedenken und zwar als eines wahrhaft classischen und auf diesem Felde bisher unübertroffen gebliebenen Werkes. Dieser sein 1844 zu Paris erschienener „Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration" ist, in Verbindung mit unseres Meisters trefflicher Abhandlung „Le Chef d'Orchestre" (Paris 1854) heute noch das beste und instructivste Werk, das man jungen talentvollen Musikern, die Theorie und Schule hinter sich haben und sich zu guten Dirigenten und Orchestercomponisten bilden wollen, zu empfehlen vermag. Auch als ernster Kritiker, sowie als geistvoller musikalischer Feuilletonist nimmt Berlioz einen ungemein hervorragenden Platz ein. In der zuerst genannten Beziehung thut namentlich seine schöne Wärme für fremde Größe wohl. Ich kenne kaum einen glühenderen und seine Begeisterung glänzender motivirenden Bewunderer Gluck's, Spontini's, Beethoven's, Weber's, Meyerbeer's, Liszt's und Mendelssohn's, als Berlioz. Anziehend und fesselnd ist auch „Voyage musicale en Allemagne et en Italie" (2 Bde. 1844) geschrieben. Als Feuilletonist und Novellist tritt uns der Meister in einer Reihe von Abhandlungen, Aufsätzen und Aphorismen

entgegen, die er unter den Namen „Soirées d'orchestre", „Grotesques de la musique" und „A travers chants" zwischen den Jahren 1853 und 1862 sammelte und herausgab*).

Steht Berlioz als der Begründer der Neuromantik in der Tonkunst da, so dürfen wir Richard Wagner als den Vollender dieser Richtung, sowie zugleich als den einzigen wahrhaft berufenen und hervorragenden Dramatiker der ganzen Schule bezeichnen.

Im Anfang jener seiner dramatischen Laufbahn, welche die Welt bald von ihm reden machen sollte, begegnen wir Wagner noch völlig auf dem Felde der ihm überkommenen alten Oper und zwar, wie er uns selbst versichert, in deren ausgetretensten und am wenigsten von deutschem Geiste durchwehten Bahnen, denn er erzählt in seiner bis 1842 reichenden autobiographischen Skizze, daß er sich in der 1835 bis 36 von ihm componirten und in Magdeburg zuerst aufgeführten Oper „Das Liebesverbot" nicht die geringste Mühe gegeben, französische und italienische Anklänge zu vermeiden, d. h. Anklänge, wie sie in der damals modischen Oper leider bei uns gäng und gebe waren, da man nur in dieser Weise auf wohlfeilen Erfolg hoffen durfte. Solchen Anfängen gegenüber stellt bereits des Meisters 1838 begonnener „Rienzi" einen ganz ungewöhnlichen Fortschritt in seinem dramatischen Schaffen dar. Zwar lehnt er sich auch hier theilweise noch an französische und italienische Vorbilder an, nicht mehr aber an deren Durchschnittscomponisten, sondern an die besten Meister der großen französischen Oper, wie sie damals von Spontini, Meyerbeer, Rossini (im „Tell") und Auber (in der „Stummen") vertreten ward. Auch hat sich, für den Kenner des in der Musikwelt den Namen Wagner tragenden besonderen Charakterkopfes, des Meisters Selbstständigkeit bereits im „Rienzi" zu einem großen Theile ausgebildet. Zwar enthält das Werk bedeutende Längen und streift in gewissen Motiven noch an das Banale; daneben begegnen wir jedoch Zügen, in denen sich schon eine packende musikalisch-dramatische Begabung offenbart. So in verschiedenen leidenschaftlich bewegten Ensemblestücken, ferner in dem Aufbau der großen, Chor gegen Chor, oder (wie im Finale des dritten Actes) sogar Orchester gegen Orchester stellenden Actschlüsse, unter denen der des vierten Actes durch den Contrast der bewegten Volksscene auf der Straße mit dem unheimlich aus dem Inneren der Kirche ertönenden Priesterchor, der den Bannfluch der Kirche über Rienzi vorbereitet, von hochdramatischem Effect ist. Neben solchen imponirenden Massenwirkungen begegnen wir zugleich ergreifenden Solosätzen. So Rienzi's schönem Gesange „O laßt der Gnade Himmelslicht" und seinem Gebete im fünften Acte, während wiederum der nur für Frauenstimmen geschriebene Chor der durch Rom ziehenden „Friedensboten" ebenso durch seinen festlichen Charakter, als durch seine originelle und reizvolle Melodie erfreut. — Wieder als ein Anderer steht Richard Wagner in seiner nächsten Oper, dem „Fliegenden Holländer", vor uns da. Wir sprechen hier ausdrücklich von „Opern", weil Wagner bis zu den „Meistersingern" (und auch diese gehören zum Theil mit hierher) sich noch so vielfach auf dem Boden der früheren Oper bewegt, daß von einem vollständigen Bruche mit derselben erst bei „Tristan und Isolde"

*) Dieselben erschienen, in der Uebersetzung von Richard Pohl schon 1864 im Deutschen. (Leipzig bei Gustav Heinze.)

die Rede sein kann. „Der fliegende Holländer“ nun, der, in der populären Weise des „Freischütz“, eine allen seefahrenden Nationen bekannte Volkssage behandelt, ist ebenso bedeutend durch die sicher treffende musikalische Zeichnung des dämonischen „Holländers“, und durch die nordische Localfarbe, welche Wagner der ganzen Oper mittelst seiner Instrumentirung gegeben, wie sie gleich anfänglich in der sturmathmenden Ouvertüre zur Geltung kommt, als erfreulich durch die originelle Erfindung, die Frische und den sonst oft bei Wagner fehlenden Fluß manches darin enthaltenen Tonsatzes, unter denen wir namentlich die frischen Matrosenchöre, das Steuermannslied an den Südwind, das Duett zwischen Daland und dem Holländer im ersten Act, das reizende und schalkhafte Lied der Mädchen in der norwegischen Spinnstube, Senta's Romanze und den heiteren Festchor, der den dritten Act eröffnet, anführen. — In seiner vierten Oper, dem „Tannhäuser“, steigerte Wagner den echt romantischen Ton, den er im „Holländer“ bereits angeschlagen, noch höher, und gab der localen Färbung seiner Romantik hier, durch Anknüpfung seines Sujets bei den beiden deutschen Volksmythen vom „Tannhäuser und Venusberg“ und vom „Sängerkrieg auf der Wartburg“, die er, da er bekanntlich seine Operntexte und Musikdramen auch dichtete, zu einem stimmungsvollen Ganzen verschmolz, noch ein besonderes christlich-germanisches Gepräge, welches in der Gestalt der heiligen Elisabeth von Thüringen gipfelt.*) Unter den Tonsätzen, die dieser mit Recht beliebten Oper ihren bedeutenden Ruf verschafften, stehen die Ouvertüre, das Preislied Tannhäusers zur Ehre der Venus, der Pilgerchor, das schöne kunst- und wirkungsvoll sich aufbauende Männer-Septett, mit welchem der erste Act schließt, die große Arie der Elisabeth, ihr Duett mit Tannhäuser, der Einzugsmarsch der Gäste in die Sängerhalle und das ergreifende Finale des zweiten Actes, sowie endlich Wolfram von Eschinbach's Lied an den Abendstern und die dramatische Erzählung Tannhäuser's von seiner Wallfahrt nach Rom obenan — mit anderen Worten: alle diejenigen Tonsätze und Scenen, die noch bei den Formen und Tongestaltungen der eigentlichen Oper anknüpfen. Dasselbe gilt von der, dem „Tannhäuser“ sich anschließenden Oper „Lohengrin“, die ebenfalls solchen Tonsätzen, die melodische Gestalt oder eine ganz oder annähernd geschlossene musikalische Kunstform zeigen, ihre eigentlichen Erfolge verdankt. So ihrem geistreichen Orchestervorspiel, dem Gesange Elsa's „Einsam in trüben Tagen“, dem machtvoll sich aufbauenden Finale des ersten Actes (darin namentlich dem zweimal ertönenden melodischen A dur-Satz „Wie faßt uns selig süßes Grauen“ und seinem hinreißend feurigen Schluß „Heil deiner Fahrt, Preis deinem Kommen“); ferner Elsa's Gesang „Euch Lüften, die mein Klagen“, sowie Ortrud's arienhaftem Anruf der Götter in Fis moll, dem Duett beider Frauen, sowie den in der folgenden Scene sich anschließenden frischen Männerchören und der lieblichen Musik zu dem bekannten „Kirchgang“, sämmtlich im zweiten Act; endlich der Introduction des dritten Actes, dem sich anschließenden bekannten Hochzeitslied, sowie dem großen Duett zwischen Elsa und Lohengrin, und dem die Situation prächtig

---

*) Ist die historisch-mythische Gestalt der heiligen Elisabeth auch nicht ausdrücklich von Wagner gemeint, so verkündet uns doch des Meisters Tonsprache eine ihr ähnliche Frauengestalt, deren Weltentsagung im dritten Act, in Verbindung mit Tannhäuser's letztem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ alles Uebrige besagen.

schildernden Orchesterstück, zu dessen Klängen der Heerbann von allen Seiten zusammenströmt. Es ist überdies noch zu bemerken, daß Wagner in seinem die Ouvertüre vertretenden Vorspiel zum „Lohengrin" eine neue, ihm allein ihre Erfindung verdankende und in der Introduction zu „Tristan und Isolde" zum zweiten Mal von ihm angewandte Kunstform geschaffen, die namentlich beim „Lohengrin" mittelst ihres zur Durchführung ein und desselben Hauptmotivs erfolgenden Anwachsens aus dem Pianissimo zum Fortissimo und eines darauf eintretenden allmäligen Wiederverklingens in der vibrirenden Höhe, von der der Tondichter ausging, in echt poetisch-musikalischer Weise auf den Schwanen- und Gralsritter hindeutet, der, aus dem Lande der Wunder kommend, zuletzt wieder in jene märchenhafte und verklärte Ferne den Blicken der Zurückbleibenden entschwindet, aus welcher er herkam. — Wagner's „Meistersinger" nehmen eine mittlere Stellung zwischen der bisher besprochenen ersten Gruppe und der ihr folgenden zweiten Gruppe seiner musikalisch-dramatischen Schöpfungen ein. Denn schon in diesem Werke ordnet sich da, wo nach Wagner's Kunstanschauung und eigenen Worten: „die dramatische Sprache das Nothwendigste ist", die Musik dieser vollkommen unter, oder „schmiegt sich dem gedankenvollen Elemente der Sprache so unmerklich an, daß sie diese fast allein gewähren läßt". Doch enthalten auch die „Meistersinger" noch Tonsätze, die zunächst bei der früheren Oper oder bei der Musik, als bei einer, in ihrer Verbindung mit der Poesie dominirenden Kunst, anknüpfen. Dies ist der Fall in dem schönen, das echte Opern-Ensemble darstellenden Ges dur-Quintett im dritten Act, ferner in der auf dem Festwiesenplatz bei Nürnberg spielenden letzten Scene des ganzen Werkes, die, mit ihrer nach dem Vorhergehenden erfrischend wirkenden instrumentalen Einleitung, ihren heiteren Volkschören, dem Meistersingeraufzug und dem Preislied, ganz den Charakter eines bewegten und in sich abgerundeten Opernfinales trägt, nicht weniger in dem Tanzliede der Lehrlinge, dann in der Ouvertüre und dem sich ihr anschließenden Choral, sowie endlich in den drei musikalisch abgerundeten Gesängen Walther von Stolzing's: dem Liede „Am stillen Heerd in Winterszeit", seinem Probegesange „Fanget an! So rief der Lenz in den Wald" und dem unter Beihilfe Hans Sachsens zu Stande kommenden Preisliede, welche Musikstücke in ihrer Gesammtheit es in Wahrheit auch sind, die dieser Oper ihre Freunde erhalten. — Mit „Tristan und Isolde" erst erfolgt der völlige Bruch mit allen überkommenen Traditionen und es tritt, an Stelle geschlossener oder halbgeschlossener Kunstformen, eines dramatischen Ensembles, in sich abgerundeter Melodien oder eines, den recitativischen ablösenden, zusammenhängenden, getragenen Gesanges, nunmehr jene musikalische Vortragsweise ein, die die Mitte zwischen einer durch Töne nur verstärkten Declamation und einem im Orchester reich begleiteten Recitativ hält, mit anderen Worten: jene, der altflorentinischen Monodie ähnelnde moderne Wiedergeburt des Stiles von „Peri" und „Monteverde", die der Verfasser schon im Jahre 1876 als „Sprechmusik" charakterisirte und deren Wiederauftreten um so überraschender ist, als der Fortschritt aller übrigen, nach den Florentinern erstandenen großen dramatischen Tondichter: der Fortschritt eines Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spontini, Cherubini, Méhul 2c. gerade darin bestand, daß sie das Musikdrama aus der Monodie, die sein erstes kindliches Lallen am Arno kennzeichnete, erlösten und ihm Gliederung und Mannigfaltigkeit verliehen, d. h. dasselbe durch das Ensemble (das ja Wagner im „Tristan" und im „Ring des Nibelungen"

so gut wie ausgeschlossen) zum polyphonen Kunstwerk gesteigert und umgestaltet hatten. Mit dem Gesagten steht in naher Verbindung die Rückkehr Wagner's aus dem, durch unsere Classiker begründeten und hochausgebildeten polythematischen in den monothematischen Stil. Denn im musikalischen Drama kann sich der monothematische Stil allein im „Leitmotiv" manifestiren, das Wagner, wenn auch nicht erfunden, so doch zum dominirenden Princip der Musikdramen seiner zweiten Schöpfungsperiode erhob. Das Leitmotiv aber versucht es, einen dramatischen Charakter, statt durch eine musikalisch unendlich vielgestaltige und trotzdem in jedem Momente das Bild ein und derselben Persönlichkeit festhaltende und ausführende Musik, nur durch eine einzige, stereotyp immer wiederkehrende Tonphrase zu kennzeichnen*). Da nun aber ein solches Leitmotiv, mag dasselbe noch so verschieden harmonisirt oder instrumentirt werden, seinem gedanklichen Kern nach sich nicht verändern darf, falls es seine Natur, die ja eben auf der Unveränderlichkeit seiner musikalischen Umrißlinie beruht, nicht aufgeben will, so kann es eigentlich auch nur einen Moment im Leben einer dramatischen Person, nicht aber deren ganzes Empfinden, Wollen, Handeln und Sein ausdrücken. Wenn nun Beethoven, um uns einen Einblick in die Seele seiner Leonore zu gewähren, derselben im Laufe seiner Oper „Fidelio" einige zwanzig ganz verschiedene Themen in den Mund legt, die alle wenigstens ebenso ausgeprägt, meistens aber noch reicher gegliedert dastehen, als ein Wagner'sches Leitmotiv, so ist der Altmeister in solchem Falle der dramatische Polythematiker, Wagner dagegen, dem hierzu häufig ein einziges immer wiederkehrendes Hauptmotiv genügt, der dramatische Monothematiker. In demselben Verhältniß zu Wagner stehen alle übrigen bedeutenden Meister von Gluck an. Auch sie kannten kein, zu einer musikalischen Formel eingefrorenes Dasein ihrer dramatischen Personen, sondern lassen deren Charaktere, wie im wahrhaftigen Leben, dessen Spiegel doch das Drama sein soll, aus einer ganzen Kette von verschiedenen Stimmungsmomenten und Handlungen erstehen und sich entwickeln. Ein solches künstlerisches Verfahren allein, nicht aber jene, den Charakter im Voraus festlegende Formel, ist dem Sein unseres Geschlechtes identisch, das keinen Stillstand, sondern ein ewiges Werden repräsentirt; dies allein auch der Freiheit und Vielgestaltigkeit seines Wollens und Ausdrucks, welche durch das Leitmotiv ein für alle Mal aufgehoben werden**).

---

*) Geschieht dies doch selbst schon im „Lohengrin", in welchem jenes eine Leitmotiv, das die Worte: „Nie sollst du mich befragen" illustrirt, nicht nur in der Scene ertönt, wo es dramatisch gefordert wird, sondern zur Bezeichnung der Totalität der Persönlichkeit Lohengrin's (selbst in dessen Abwesenheit) verwandt wird.

**) Der Monothematiker Wagner bleibt selbst dann noch bestehen, wenn derselbe eine seiner dramatischen Personen, statt mit nur einem, mit zwei oder drei Leitmotiven, sei es zur Begründung verschiedener Charakterzüge, sei es zur Bezeichnung einer entscheidenden Handlung derselben, ausstattet; denn auch in einem solchen Falle tritt wiederholt die eine, sich immer gleichbleibende musikalische Phrase oder stehende Redensart an die Stelle eines lebendig dahinfließenden und, durch die immer wieder anders gefärbte dramatische Situation, vielthematisch und vielgestaltig werdenden musikalischen Lebens. Jedenfalls dürfte Wagner's Princip: einen bestimmten Charakter an ein, denselben ein für alle Mal ausdrücken sollendes Motiv zu binden, den Monothematismus der Hyper-Romantik so unzweideutig und in's Extrem gesteigert aussprechen, als dies nur irgend denkbar oder erfindbar ist, um so mehr,

Wunderbar bleibt es jedenfalls und legt abermals Zeugniß für die Genialität Wagner's ab, daß er selbst im „Tristan", in welchem er sich, in Folge seiner von uns soeben dargelegten und hier zum ersten Mal von ihm mit eiserner Consequenz durchgeführten Principien, der schönsten Mittel seiner Kunst beraubt, demungeachtet im Stande bleibt, uns gelegentlich musikalisch fortzureißen oder dramatisch gewaltig zu erschüttern. So ist beispielsweise der Beginn der zweiten Scene des zweiten Actes, in welcher Tristan und Isolde, in fiebernder Liebesgluth, einander nicht ausreden lassen, sich anticipirend die Worte gegenseitig von den Lippen lesen oder dieselben in trunkenem Echo wiederholen, bald vor Ueberdrang der Leidenschaft nur noch stammeln können, bald wieder hochaufjauchzen, weinen, lachen, rasen und die fortstürmenden Gedanken mit der Tonsprache nicht mehr einzuholen vermögen, in gleicher Art in der Musik noch nicht dagewesen, und wir sehen daher dabei willig von dem Zuviel ab, was darin der in eine Person verschmolzene Dichter und Tondichter nach gewissen Seiten hin sich gestattet — genug, daß wir hier unter einem fascinirenden Eindruck stehen, den in dieser genialen Weise nur das ganz ungewöhnliche große Talent hervorzurufen vermag. Darum stellt sich auch diese Scene, in Verbindung mit dem später sich entwickelnden und von beiden Liebenden gesungenen Duo: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe" als der musikalische Gipfel des ganzen Werkes dar. Nach anderen Seiten hin freilich enthält „Tristan" so viel „Sprechmusik" und, trotz aller Verankerung seines Tonstoffes durch Leitmotive, welche die, meist nur von Tact zu Tact oder von einer zur anderen beschränkten Tactgruppe fortschreitende Composition zusammenhalten sollen, soviel seinem Kerne nach Unverbundenes, weil nur auf eine tonale Declamation Hinauslaufendes, daß Berlioz hier, mit mehr Recht als im „Tannhäuser", über „Ermüdung" würde klagen dürfen und „Tristan" sicher auch nur aus diesem Grunde noch an keiner Bühne zu einer ähnlichen Einbürgerung in deren Repertoir gelangte, wie sie Wagner's „Rienzi" und „Meistersingern", besonders aber seinem „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu Theil geworden ist.

Höchst interessant nun und, wie wir glauben, bis jetzt noch nicht bemerkt, bleibt es jedoch, daß Wagner gerade auch im „Tristan" das von der Tonkunst als solcher überhaupt am weitesten abliegende Gebiet in seinem dramatischen Schaffen berühren sollte, da wir ihn sich in seinem „Ring des Nibelungen" dem wirklich Musikalischen und jenen Regionen der Tonkunst, in welchen diese, wie in der Vergangenheit, so auch in Zukunft ihre eigentlichste Macht entfalten wird, wieder um ein Bedeutendes nähern sehen. Schon „Rheingold", das Vorspiel der soeben erwähnten musikalisch-dramatischen Trilogie, bringt zweimal, an Stelle der im „Tristan" in moderner

als hierzu nicht einmal ein ausgewachsenes Thema nöthig ist, sondern schon ein Bruchtheil eines solchen, ein Motiv genügt! Kann es aber wohl einen stärkeren Ausdruck des Monismus in der Musik geben, als die Verengerung und Zuspitzung des Mono-Thema's auf das Mono-Motiv? — Und liegt nicht endlich auch die monodische Richtung der letzten Schöpferperiode unseres Tondichters darin, daß beispielsweise in einem Werke wie „Tristan" die Gegensätze, sowie die aus ihnen resultirenden, Geist und Herz erfrischenden Wechsel: von Recitativ und geschlossener Kunstform, von Solo- und Ensemblegesang, von relativer Ruhe und Bewegung, von orchestraler Enthaltsamkeit und orchestralem Reichthum, im Einerlei der ohne durchgreifende Cäsuren und organische Gliederung und daher unterschiedslos fortlaufenden „ewigen Melodie" untergehen? —

Umbildung völlig wieder aufgelebten Monodie der Altflorentiner, echten mehrstimmigen Gesang, wie dies die beiden reizenden und auch formal abgerundeten Terzette der drei Rheintöchter darthun; und selbst die, im Uebrigen sich mit der musikalischen Recitation auch hier eng verquickenden Leitmotive haben mehr das Gepräge von wirklich ausgewachsenen Themen, sowie eine gefestetere, ich möchte fast sagen, entschiedener accordische, d. h. mehr auf geschlossene Harmonien und deren Mitwirkung basirte Natur, als im „Tristan". In noch höherem Grade, als im Vorspiel, tritt in der Trilogie selber Wagner's (gleichviel, ob bewußt, oder unbewußt) allmälig erfolgende Rückkehr zu einer Verbindung der Tonkunst mit dem Drama hervor, bei welcher die Musik stellenweise schon wieder in ihre alten unveräußerlichen Rechte, sowie in das eigentliche Feld ihrer Wirkungen eingesetzt erscheint. Beweise hierfür liefert beispielsweise „Die Walküre" in dem kühn-feurigen Orchestersatz „der Walkürenritt", in der großen vielstimmigen Scene der Walküren auf der Bühne, in dem melodischen Duo Siegmund's und Sieglinden's: „Keiner ging, doch Einer kam" und in „Wotan's Abschied von Brünnhilde und Feuerzauber"; liefert ebenso Siegfried im „Schmiedelied", in dem schönen sinfonischen Satz „Waldweben", sowie in dem darauf folgenden süßtraulichen Zwiegespräch zwischen dem Waldvöglein und Siegfried; liefert endlich die „Götterdämmerung" in dem prächtigen Orchestersatz voll lebendigen musikalischen Flusses, der von ihrem Vorspiel zum ersten Aufzug hinüberleitet, in ihren, nach drei chorlosen Abenden erfrischend ertönenden Chören der Mannen am Ufer des Rheins, in dem ebenso fein musikalisch abgerundeten, als entzückend lieblichen Terzett der drei Rheintöchter, Eingangs des dritten Aufzugs, sowie endlich in dem, mit wahrhaft dramatischer Tragik den Hörer ergreifenden Trauerzuge von Gunther's Mannen mit Siegfried's Leiche. —

Noch völliger vollzieht sich die Rückkehr des Tondichters in jene Regionen, in denen allein (selbst im Dramatischen) die Musik den Menschen in seinem tiefsten Inneren zu ergreifen und in dieser gehobenen Stimmung festzuhalten vermag, in Wagner's Schwanengesang: dem „Parsifal". Und hier ist es wiederum vor allem anderen die sogenannte „Abendmahlsscene", welche, nachdem sie mit einem unter Glockengeläute eintretenden Orchestersatz begonnen, die Gewalt der Musik, die nur bei einer polyphonen Entfaltung ihrer Mittel ganz zu Tage zu kommen vermag, zu jener tönenden Erscheinung bringt, wie sie in den, mit Ausrufen Titurel's und einem Solo des Amfortas wechselnden Chören der Gralsritter, Jünglinge und Knaben (die bald aus der Höhe, bald aus mittlerer Höhe, bald aus der Kuppel der Gralskirche her erschallen) enthalten ist, oder in jenen zauberisch-mystischen Klangfarben erblüht, welche nur aus einer Mischung aller Vocal- und Instrumentalstimmen hervorgehen können, die sich bei einem Zusammenwirken der Gesänge Einzelner, ganzer Chöre und eines reich ausgestatteten Orchesters einem genialen Coloristen darbieten. — Auch der rhythmisch schön gegliederte Reigen der Mädchen, die den jungen Parsifal schwebend und ihn versuchend umringen, die Introduction zu dieser Scene, sowie das ganze Ende des „Bühnenweihfestspiels" verbreiten sich in fließend dahinströmenden Tonergüssen, zeigen vielfach wieder formale musikalische Abrundung oder sind mehrstimmig gehalten. Man sage nicht, daß diese Rückkehr in das vielgliedrig und chorisch Musikalische nur mit dem ernsten, weihevollen Stoffe zusammenhänge, den Wagner hier behandle. Auch in Werken so ernsten Inhaltes, wie es „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan

Richard Wagner

geb. 22. Mai 1813 zu Leipzig, gest. 13. Februar 1883 zu Venedig.

Mit Bewilligung der Verleger Elliot & Fry in London,
nach einer in ihrem Verlage erschienenen Original-Photographie.

und Isolde" sind, ergab sich wiederholt Gelegenheit zur Benutzung des Chors, ja dieser bietet sich dem Componisten einigemal gleichsam an, aber selbst die Erzklumpen herbeischleppenden Berggnomen im „Rheingold" und die, ihren Helden im Schiffe umringenden Ritter und Knappen im ersten Act des „Tristan" läßt der Tondichter nicht singen, obwohl doch hier die Musik den Chor geradezu fordert, sondern nur je zweimal einen vereinzelten, mehr oder minder articulirten Schrei oder Ruf ausstoßen. Es ist also offenbar nicht bloß der Stoff, welcher Wagner im „Parsifal" mit jenem monodisch-dramatischen Gesange brechen läßt, den er selber auf der Bühne wiedereingeführt, sondern vielmehr zugleich das instinktive Gewahrwerden der Undurchführbarkeit eines solchen Stils, wie sie ihm aus seinem „Tristan" und zum Theil auch aus seiner Nibelungentrilogie deutlich geworden. Mittelst dieser Erkenntniß vermochte Wagner, als eines der ungewöhnlichsten Talente, schließlich noch einmal mit einem, auf antiquirten Voraussetzungen basirten Principe zu brechen.

Anknüpfend an die eben erwähnte und durch Wagner wieder aufgekommene musikalische Monodie, glaubt übrigens der Verfasser die Meinung aufstellen zu dürfen, daß aller musikalische Monismus überhaupt, als ein Product der hochgesteigerten Romantik unserer Tage anzusehen sei. Man halte sich in dieser Beziehung nicht nur an die durch Wagner in der zweiten Hälfte seines Schaffens erfolgte Beseitigung des Ensembles und dessen Ersatz durch die Monodie, sondern erinnere sich auch an Berliozen's monologisch gehaltene „Melologe" und „Monodramen", an das, durch ein Bratschensolo in seine Heroldsinfonie eintretende monodische Element und vieles Aehnliche, z. B. auch an das, mit dem Wiedererblühen der Romantik in der Tonkunst alle anderen Musikgattungen an Fruchtbarkeit hinter sich lassende und verdrängende oder überwuchernde Solo-Lied und Solo-Clavierstück: Gattungen, welche als die einem ganz persönlich gewordenen lyrischen Empfinden den unbeschränktesten Ausdruck gestattenden Musikformen, von der romantischen Schule meist allen übrigen vorgezogen wurden.

Der tiefere Grund der Entwickelung eines solchen musikalischen Monismus bei den Neuromantikern (und zwar in verstärktem Grade bei denen, die nicht, gleich Wagner, geborene Dramatiker sind) ist abermals in dem unter ihnen überhaupt so stark wuchernden Subjectivismus zu suchen, welchem das, eine entschiedene künstlerische Objectivität fordernde große Ensemble viel zu wenig Spielraum zur Aussprache jenes hauptsächlich rein individuellen Fühlens darbietet, zu dessen Mittheilung es die betreffenden Künstlerpersönlichkeiten eigentlich allein drängt. Schon das chorische Ensemble ist in dieser Weise gearteten Geistern viel zu allgemein, da eine Gesammtheit nicht mehr rein persönliche Empfindungen aussprechen kann; noch weit mehr aber widerstrebt ihnen das große Ensemble vieler Solisten, welches, da es eine gleichzeitige Aussprache verschiedener und meist entgegengesetzter Charaktere voraussetzt, ein Hinausgehen des Componisten über sein nur individuelles Empfinden und das in ihm vorwaltende Interesse an seinem Selbst fordert, zu welchem eine, in das eigene persönliche Innenleben ganz versenkte romantische Natur nur in den seltensten Fällen im Stande ist.

Stellt doch Wagner auch als Schriftsteller Forderungen, in denen sich jener der Neuromantik immanente künstlerische Monismus, dessen wir soeben gedachten, abermals auf das Unzweideutigste offenbart. Zu diesen Forderungen gehört

namentlich sein Begehren eines Aufgehens aller Künste in das eine, von ihm proclamirte „Kunstwerk der Zukunft". Die monistische Weltauffassung des Meisters läßt ihn hier die, die Totalität des Daseins in tausendfach verschiedenen und in dieser Verschiedenheit berechtigten Arten und Gattungen wiederspiegelnde Kunst nur in einer einzigen, seinem persönlichen Empfinden und Wollen zusagenden und entsprechenden Richtung erschauen, die er demgemäß zu der vorherrschenden machen will und für die alleinberechtigte erklärt. Stellten nun Wagner's Leitmotiv und der von ihm angewandte dramatische Gesang, welcher den handelnden Personen nur noch abwechselnd zu singen erlaubt, den Monismus des Romantikers im rein Musikalischen dar, so spiegelt sich in seiner Forderung des Aufgehens aller Künste in dem einen von ihm construirten „Kunstwerk der Zukunft" der gleiche Monismus im Felde der Kritik und des Gedankens. Und er läßt auch hier, statt der unendlichen Mannigfaltigkeit der Richtungen und Gattungen, welche die Kunst umfaßt und die erst deren Reichthum ausmachen, nur eine einzige dieser Gattungen gelten: das Drama nämlich, mit Beseitigung des ebenso berechtigten Epos und einer selbstständigen Lyrik. Auch will er, an Stelle jener sublimsten Schöpfungen der einzelnen Künste, zu denen diese erfahrungsmäßig nur frei und unbeeinflußt von Rücksichten auf Nachbarkünste gelangen, deren Untergehen in einer der vielen, außerhalb der Gebiete ihrer Alleinherrschaft bestehenden Zwischengattungen: hier im Musikdrama, in welchem, trotz aller Betheuerungen von der dort erst eintretenden Befreiung und Gleichheit der Künste, die Poesie und Malerei, wie uns dies eben das Wagner'sche Drama lehren kann, nur noch die Bedeutung von Dienerinnen der, durch das Orchester dennoch auch hier alles beherrschenden Musik besitzen, Architektur und Plastik aber jede Bethätigung, die diesen Namen verdienen würde, aufzugeben haben. Denn das „Kunstwerk der Zukunft" ist nichts Anderes, als das Musikdrama Wagner's, und diesem zu Liebe soll der Architekt, wie der Tondichter ernsthaft fordert, (man vgl. Band 3 der gesammelten Wagner'schen Schriften S. 154, 166, 174, 175, 179, 180, 183 bis 187) künftig nur noch Wagner-Theater bauen, der Bildhauer seinen Lebenszweck ausschließlich noch in der Anordnung der Gruppen, sowie der Mimik, der Gesten und des Faltenwurfs der auf der Bühne agirenden und singenden Personen suchen, der Maler sich lediglich auf Decorationsmalerei und Angabe der Kostüme verlegen, der Musiker eine tausendjährige Kunstcultur über Bord werfen, um zu jenen abwechselnden recitativischen Vorträgen der Sänger zurückzukehren, auf die sich die Tonkunst, vor Erfindung der Mehrstimmigkeit und des Ensembles, nur nothgedrungen beschränken mußte, der Dichter endlich alle aus dem Griechenthum, dem Zeitalter der Renaissance und der modernen Poesie geborenen Rhythmen und Kunstformen beseitigen, um den Stabreim und die Alliteration, die längst antiquirten Ausdrucksformen einer hinter uns liegenden Zeit, wieder aufleben zu lassen*).

---

*) Verlangt doch Wagner auch das Aufhören eines selbstständigen Schauspiels und einer selbstständigen Schauspielkunst zu Gunsten seines Musikdramas, und man braucht nicht zwischen den Zeilen lesen zu können, um gewahr zu werden, daß er, neben den Einzelkünsten, auch den Wissenschaften und Religionen ihr Ende im Kunstwerk der Zukunft decretiren und dieses so gleichsam als den letzten und höchsten Endzweck des von ihm ebenfalls prophezeihten Staates der Zukunft hinstellen möchte. (Man vergleiche in dieser Beziehung Wagner's gesammelte Schriften Band 3, Seite 20, 21, 22, 32, 36, 41, 43, 102, 103, 115 bis 121,

Wagner übersieht bei solchen Forderungen jedenfalls, daß außer dem Drama noch andere Zwischengattungen in der Kunst existiren, in welchen die im Uebrigen selbstständig sich bethätigenden und nur in dieser ihrer Freiheit zu ihren vollkommensten Schöpfungen gelangenden Künste sich zu einem gelegentlichen Zusammenwirken verbinden. Dies geschieht z. B. auch bei der in einem katholischen Dome stattfindenden musikalischen Aufführung eines Stabat mater, eines Requiem, eines Tedeum u. s. w., bei welcher, neben der Musik, der von ihr gesungene Hymnus des Dichters, sowie Baukunst, Sculptur und Malerei (und zwar die bildenden Künste in einem unvergleichlich höheren Grade als im Theater) sich ebenfalls zu einer gemeinsamen Wirkung auf das Gemüth des Hörenden und Schauenden verbinden, welche, da sich hier der künstlerischen auch noch die Einwirkung der Religion verknüpft, sogar eine noch tiefere sein muß als im Drama. Falls nun ein Verehrer der kirchlichen Kunst, diese ebenso ausschließlich bevorzugte, wie der Schöpfer des „Ringes des Nibelungen" die dramatische Kunst, so würde derselbe, mit gleichem Rechte oder Unrechte wie Wagner, verlangen dürfen: daß sich alle Künste künftig in das kirchliche Kunstwerk aufzulösen hätten. Und doch würde das hierbei beiderseits geforderte Unmögliche lediglich aus der Voraussetzung hervorgehen, daß die Einheit der Kunst, die immer nur eine ideale sein kann, gleichsam realistisch, nämlich in einem besonderen Kunstwerke verwirklicht werden müsse, welches diese Einheit sichtbar, hörbar und greifbar werden lasse. Eine solche im Felde sinnlicher Anschauung zu verwirklichende Verschmelzung der Künste zu einem Ganzen, die ja doch nur dann eine Wahrheit sein würde, wenn sie unter gleichwerthiger Mitwirkung der bildenden und musischen Künste zu vollbringen wäre, ist jedoch, wie wir oben schon andeuteten, eine Unmöglichkeit, da hierbei stets nur eine Kunst, höchstens (wie im kirchlichen Gesammtkunstwerk) zwei Künste die Herrscherinnen, die anderen dagegen deren Untergebene bleiben würden. Würde doch dieselbe Unmöglichkeit eintreten, wenn man die Auflösung sämmtlicher Wissenschaften, deren Einheit ebenfalls nur eine ideelle ist, in ein und demselben Buche oder wissenschaftlichen Werke verwirklichen wollte; auch hier könnte, falls man sich nicht bloß auf allgemeine vergleichende Betrachtungen beschränken wollte, der Hauptgesichtspunkt immer nur vorwiegend vom Standpunkte einer dieser Wissenschaften genommen werden und würde sich darum selbstverständlich als ein einseitiger kennzeichnen. Es kann sich daher auch, wenn von einer Einheit der Kunst die Rede ist, immer wieder nur um deren geistig zu erfassende Totalität handeln. Die Erkenntniß dieser idealen Einheit aller Kunst

---

125, 128, 129, 130, 132, 138, 141, 152, 189, 195, 205, 206 u. s. w.) Eine Erklärung für Wagner's Unterschätzung der bildenden Künste, den musischen gegenüber, sowie für die Art, in welcher dem Tondichter die Alles in ihm beherrschende Idee des „Kunstwerks der Zukunft", selbst die Bedeutung der griechischen Plastik verschleiert, die, wie keine zweite Kunst, gerade bei dem sonst von ihm so gepriesenen nichtconventionellen Schönen und bei echter Natur- und Lebenswahrheit anknüpft, erhalten wir, wenn wir in Seite 162 des 3. Bandes seiner gesammelten Schriften ihn sagen hören, daß uns der griechische Bildhauer den schönen griechischen Menschen bewegungslos und kalt, „wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechenthums" überliefert habe; oder wenn er Seite 267 meint, daß die ungeahnten Werke, die uns ein zukünftiges Zeitalter schaffen werde, „jene uns verbliebenen Reste griechischer Kunst zum unbeachtenswerthen Spielkram für läppische Kinder machen müssen".

freilich thut uns bitter noth, und zwar in der Gegenwart mehr, als jemals früher. Aber gerade vor ihr wird das „Kunstwerk der Zukunft" (und wäre es selbst nur als Idee oder Begriff) nicht mehr bestehen können, weil uns jenes ideale Erfassen des Zusammenhanges der Künste lehrt, daß deren Verschmelzung zu einer Einheit nicht in der Opferung der Selbstständigkeit von vieren derselben zu Gunsten einer ihrer Schwestern, sondern vielmehr in der absoluten Uebereinstimmung des ihnen gemeinsamen Wesentlichsten, d. h. in der Identität der elementaren Grundbedingungen, Schönheitsgesetze, Ausdehnungsformen, Gattungen und Stile aller besteht.

Wir wiesen schon früher darauf hin, daß mit dem Eintritt der Romantik in die Tonkunst das musikalische Schriftstellerthum (ich meine hier kein musiktheoretisches, sondern ein ästethisch-kritisches) unter den Componisten aufkam*). In sehr bescheidenen Grenzen begegnen wir schriftstellerischen Ergüssen noch bei C. M. von Weber, dem ersten, kritische und ästethische Ausflüge wagenden Tondichter unter den Romantikern. Spohr's Schriftstellerthum trägt vorwaltend den Charakter von Selbstbekenntnissen. Erst bei Hector Berlioz und Robert Schumann gewinnt die literarische Thätigkeit eine hervorragendere Stellung neben ihrem Tonschaffen. Wagner nun übertrifft an Fruchtbarkeit auf diesem Felde auch noch seine beiden bedeutenden Vorgänger, da das von ihm lediglich als Schriftsteller Gelieferte nicht weniger als neun Bände umfaßt**). Wir gestehen jedoch offen, daß uns Wagner, der Tondichter, ganz unvergleichlich höher steht, als Wagner, der Dichter, und daß wiederum dieser für uns, wenn auch vorzugsweise mit Bezug auf sein kühnes sicheres Ergreifen glücklicher und der Musik günstiger Stoffe und deren mit echt dramatischer Begabung durchgeführte Scenirung, abermals eine höhere Bedeutung besitzt, als Wagner, der Aestethiker und Kunstphilosoph, soviel glücklichen Gedanken und Vorschlägen wir auch hier im Einzelnen noch begegnen. Wenn trotzdem auch das in der letzteren Beziehung von ihm Geleistete einen mehr als nur kunsthistorischen Werth behalten sollte, so dürfte der Meister dies hauptsächlich den

*) Bei den romantischen Poeten begann die Schule sogar (wie man sich erinnern wird) mit der Doctrin.

**) Wir führen als die darin enthaltenen vornehmsten Abhandlungen und Dichtungen hier nur an: „Ein deutscher Musiker in Paris" (eine Folge von Novellen und Aufsätzen), die Texte zu Wagner's sämmtlichen Opern und Musikdramen mit Ausnahme des „Parsifal", die ästhetisch-kunstphilosophischen Arbeiten: „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima," „Oper und Drama" (3 Theile), ferner die Broschüren: „Das Judenthum in der Musik," „Ueber das Dirigiren," „Beethoven," „Ueber die Bestimmung der Oper" endlich „Programmatische Erläuterungen", Briefe: über das Schauspielerwesen, an den Bürgermeister von Bologna, an Hector Berlioz und über Franz Liszt's sinfonische Dichtungen, sowie eine bis 1842 reichende autobiographische Skizze. Interessant dürfte es überdies für unsere Leser sein, daß Richard Wagner nicht nur für sich selbst, sondern auch für Andere Operntexte geschrieben hat. Denn Stoff und Text zu den beiden Opern: „Die Franzosen vor Nizza" und „Bianca und Giuseppe" trat Wagner seinem Freunde, dem böhmischen Kapellmeister Friedrich Kittl (1809—1868) ab, der 1848 mit der erstgenannten Oper einen Enthusiasmus in Prag hervorrief, den Alfred Meißner („Geschichte meines Lebens", Band II, S. 6—9) in noch weit höherm Grade dem scenisch und dramatisch wirkungsvollen Aufbau des Wagner'schen Buches, als der immerhin tüchtigen und bühnengerechten Kittl'schen Musik vindicirt.

von seiner Person ausgegangenen großen, ja zum Theil fascinirenden Wirkungen auf seine Zeitgenossen, sowie abermals den Werken verdanken, die er als hervorragender Genius im Reiche der Töne geschaffen.

Es erübrigt noch, einen Blick auf den Lebensgang unseres Tondichters zu werfen. Derselbe hat für den Kunsthistoriker ein noch erhöhtes Interesse durch die Thatsache, daß Wagner als der Mann zu bezeichnen ist, der während der letzten dreißig Jahre die musikalische Welt am tiefsten und nachhaltigsten erregt und erschüttert hat. Das Geheimniß dieser Wirkungen liegt hauptsächlich darin (ein Punkt, der von Wagner's enragirten Gegnern meist übersehen wird), daß der Meister zu jenen seltenen und von einem ideellen Fanatismus ergriffenen Naturen zählte, die so fest und ehrlich an sich und die neuen von ihnen aufgestellten Principien glaubten, daß sie für die Echtheit des darin enthaltenen Wahren und Heilbringenden durch's Feuer gegangen sein würden. Solche, ganz von einer in ihnen geborenen Idee hingenommene außerordentliche Naturen haben von jeher eine dämonische und fortreißende Wirkung auf die, im Allgemeinen in ihren Meinungen schwankenden Menschen ausgeübt und durch ihren unerschütterlichen Glauben an sich und die von ihnen ausgehenden Ideen, auch die, so sehr eines Anhaltes bedürftige und sich gern von einer imponirenden Persönlichkeit führen lassende Menge, blind an sich glauben machen. Es ist darum nichts unrichtiger, als Wagner, wie dies zuweilen noch von oberflächlichen oder voreingenommenen unter seinen Gegnern geschieht, als einen Künstler und Menschen zu schildern, der mit der Aufstellung seiner Kunstprincipien lediglich pro domo habe wirken wollen. Soweit dies dennoch factisch der Fall war, geschah dies sicher nur in zweiter Linie; dem Manne selber lagen dabei die Anschauungen, von denen er ausging, mindestens ebensosehr am Herzen als seine Person. Nach dieser Vorbemerkung, die wir dem Meister schuldig zu sein glaubten, da uns gerade sein fester Glaube an sich selbst, als sein bedeutendster und für sein Wirken entscheidendster Zug erscheint, um so mehr, da er auch die mit einer solchen Anlage stets verknüpfte Intoleranz gegen Andersdenkende am tiefsten erklärt, wenden wir uns seinem Erdenwallen zu.

Richard Wagner ward am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater, der Polizeiactuar war, starb schon in demselben Jahre, worauf, in Folge der Vermählung seiner Mutter mit dem Schauspieler Geyer, nach einiger Zeit der Umzug der Familie nach Dresden stattfand. Auch seinen Stiefvater, der schon das musikalische Talent in dem Knaben geahnt zu haben scheint, verlor derselbe, kaum sieben Jahre alt. Mit seinem neunten Jahre ward er Schüler der Kreuzschule zu Dresden, da er studiren sollte und die Wahl des Musikerberufes damals noch ganz ausgeschlossen schien. Wagner selbst schreibt über diese seine Knabenzeit: „Nichts gefiel mir so wie der ‚Freischütz‘: ich sah Weber oft vor unserem Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explicirte, mußte mir endlich auch Clavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich die Ouvertüre zum Freischütz ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts. Er hatte Recht, ich habe in meinem Leben nicht Clavierspielen gelernt.“ Auf dem Gymnasium versuchte sich der junge Wagner auch schon dichterisch. Er entwarf ein großes Trauerspiel, „welches ungefähr aus Hamlet

und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; 42 Menschen starben im Verlauf des Stückes". Wagner selbst sagt humoristisch, daß er bei der Ausführung genöthigt gewesen, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil ihm sonst in den letzten Acten die Personen ausgegangen sein würden. Er verließ darüber Dresden und die Kreuzschule und siedelte, wie es scheint im Jahre 1827, nach Leipzig und auf das dortige Nicolaigymnasium über, woselbst ihn aber die Leipziger Gewandhausconcerte weit mehr interessirten, als seine lässig betriebenen Schulstudien. Beethoven's Egmontmusik begeisterte ihn dermaßen, daß er sein obenerwähntes Trauerspiel mit einer selbstcomponirten ähnlichen Musik vom Stapel laufen lassen wollte. Da dies aber, trotz eines achttägigen Studiums von Logier's Methode des Generalbasses, nicht so rasch gehen wollte, wie er dachte, so beschloß er Musiker zu werden, wozu er 1828, obwohl seine Familie auch in der Musik nichts Rechtes von ihm erwartete, die ersten Anstalten traf. Bald jedoch erfaßte ihn derselbe Widerwille gegen gewisse trockene Seiten der musikalischen Theorie, von dem wir auch Berlioz befallen sahen. Er war unterdessen (im Jahre 1830) Schüler des Thomasgymnasiums in Leipzig geworden, woselbst ihm jedoch seine Schulstudien in Kurzem abermals vor einem anderen Interesse, vor seiner Theilnahme nämlich an der Pariser Julirevolution, in den Hintergrund treten sollten. Eine, vielleicht durch die Eindrücke der letzteren hervorgerufene größere Composition, eine Orchesterouvertüre, brachte Kapellmeister Heinrich Dorn zu Gehör. Dieselbe mußte jedoch erst bei ihrer Aufführung im Leipziger Stadttheater nahezu durchfallen, um Wagner (abermals wie Berlioz) die Nothwendigkeit empfinden zu lassen, nochmals zu einem ernsten Musikstudium zurückzukehren. So ward er Schüler des uns bereits bekannten Thomascantors Weinlig, bei dem er namentlich den Contrapunkt absolvirte. Nebenbei hörte er, um seiner allgemeinen Ausbildung willen, Collegien über Philosophie und Aesthetik auf der Universität Leipzig. Sein Opus 1 war eine 1829 bei Breitkopf und Härtel erschienene Claviersonate in B dur; damals entstand auch eine schon originellere Clavierfantasie in Fis moll. Im Jahre 1832 versuchte sich Wagner bereits an einer Sinfonie, die am 10. Januar 1833 in einem Leipziger Gewandhausconcerte zur Aufführung gelangte. Zeigten Wagner's frühere Versuche kaum einen Zug, der auf seine später so charakteristisch ausgeprägte Eigenthümlichkeit als Tondichter hindeutete, so fand Heinrich Laube in jener C dur-Sinfonie schon „eine kecke, dreiste Energie der Gedanken" und eine „Naivität der Grundmotive", die ihn große Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers setzen ließen*). Seinen ersten ganz durchgeführten musikalisch-dramatischen Versuch die romantische Oper „Die Feen", componirte er 1833 zu Würzburg nach Gozzi's dramatisirtem Märchen „Die Frau als Schlange". Sein Wunsch, dieselbe auf das Leipziger Stadttheater zu bringen, blieb unerfüllt. Im Jahre 1834 begegnen wir Wagner als einem der Vorkämpfer für das aus der romantischen Dichterschule hervorgegangene literarische „Jungdeutschland", indem er damals Aufsätze für Laube's „Zeitung für die elegante Welt" schrieb. Der Verkehr mit dieser ihm in

*) Die Partitur der fraglichen Sinfonie blieb unauffindbar; dagegen wurden die Orchesterstimmen fast vollständig in Dresden aufgefunden, so daß Wagner dies Jugendwerk 1882 zu Venedig im Liceo Benedetto Marcello zu dirigiren vermochte.

mancher Beziehung, wie wir in der Einleitung zu dem vorliegenden Abschnitt nachwiesen, geistesverwandten Schule, hatte unter Anderem für ihn zunächst die Folge, daß er sich durch die Lectüre des „Ardinghello“, der „Wally“ und des „Jungen Europa“, in denen sinnlicher Lebensgenuß gepredigt und gefeiert wird, ebenfalls zur Hingabe an einen solchen berechtigt fühlte. Sagt er doch selbst, daß er damals aus dem abstracten Mysticismus herausgekommen und die Materie lieben gelernt habe. In die Würzburger Zeit fällt noch die Composition einer höchst interessanten Einlage zu einer Arie des Aubry aus Marschner's „Vampyr“, welche Wagner für seinen älteren Bruder Albert, damals Regisseur und erster Solo-Tenor am Würzburger Theater, geschrieben. Sie besteht aus 142 Tacten in F moll, zu denen er auch die Verse gedichtet, und legt mit Zeugniß ab für Wagner's frühes inneres Verhältniß zu der romantischen Opernschule C. M. von Webers*). Hier ist überhaupt der Ort, nochmals darauf hinzuweisen, welche bedeutende Mittelstellung Marschner zwischen Weber und Wagner einnahm. Es ist unverkennbar, daß namentlich dessen „Hans Heiling“ den „Fliegenden Holländer“ stark beeinflußt hat. Marschner steht überhaupt (wenn wir von seinem Stil absehen, der noch ganz der älteren romantischen Oper angehört) den Neuromantikern weit näher, als bisher im Allgemeinen angenommen worden ist. In seinem „Vampyr“ geht er selbst schon in mancher Beziehung über Richard Wagner hinaus. Denn eine Scene von dem haut gout, wie diejenige, in der man das Mädchen, welchem der Vampyr das Blut aussaugt, hinter der Scene schreien hört, findet sich im ganzen Wagner nicht. Hier wird man inne, daß nichts so abenteuerlich sei, auf das eine von hyperromantischem Geiste beherrschte Fantasie nicht zu verfallen im Stande wäre. Das ist echter, in's Musikalische übersetzter Theodor Amadeus Hoffmann! — Dichter (1776-1876) bizarr.

Im Jahre 1834 ward Wagner Musikdirector am Magdeburger Stadttheater, woselbst seine, schon früher nach Shakespeare's „Maaß für Maaß“ entworfene zweite Oper: „Das Liebesverbot“ („Die Novize von Palermo“) 1836 zur Aufführung gelangte, aber aus verschiedenen, zum Theil rein äußerlichen Gründen ihm ebenfalls noch keinen Erfolg brachte. In demselben Jahre verheirathete er sich mit Minna Planer, der ersten Liebhaberin an seiner Bühne, und ward 1837, nach einer vorübergehenden Anstellung in Königsberg, für anderthalb Jahre Musikdirector an Holtei's Theater in Riga. Hier entstand die Dichtung seines „Rienzi“, sowie zwei Acte der Partitur desselben. Da er sich mit diesem Werke dem Stile Meyerbeer's und dem der großen französischen Oper anschloß, so drängte es ihn nach Paris; und so sehen wir ihn denn im Frühling 1839 sich mit seiner Frau in Riga einschiffen und nach einer stürmischen Fahrt auf wildbewegtem Meer, die ihn durch die gefährlichen Felsklippen Norwegens führte und seine Ideen zum „Fliegenden Holländer“, dessen Stoff ihn schon in Riga beschäftigt, wieder lebhaft in ihm anregte, in Boulogne landen. Hier suchte er zunächst Meyerbeer auf, den er durch Mittheilung der fertigen Partien des „Rienzi“ lebhaft für sich erwärmte und der ihn für Paris mit glänzenden Empfehlungen an seine Freunde und einflußreiche Personen bei den dortigen Musikbühnen ausstattete. Aber die Einflüsse Meyerbeer's konnten, da diesen Meister

*) Man findet den autographirten Anfang und Schluß dieser Einlage in W. Tappert's „Richard Wagner, sein Leben und seine Werke“, Elberfeld 1883.

anderweitige Verpflichtungen damals von Paris fernhielten, dort nicht so wirken, wie dies bei seiner persönlichen Anwesenheit sicher der Fall gewesen sein würde. So sah sich Wagner, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, genöthigt, Arrangements für Verleger anzufertigen, darunter einen Clavierauszug der „Königin von Cypern" von Halévy, sowie feuilletonistische Artikel als Musikschriftsteller zu liefern. Als Tonkünstler war auf ihn in Frankreichs Hauptstadt Berlioz' Behandlung des Orchesters von tiefer Wirkung, ohne daß sich jedoch beide Männer deßhalb näher getreten wären. Unter den Arbeiten Wagner's, die in Paris entstanden, sind seine 1840 componirte „Faust-ouvertüre", sowie sein 1841 daselbst in sieben Wochen vollendeter „Fliegender Holländer" hervorzuheben. Die letztere Oper sandte er vergeblich zur Annahme an die Bühnen von Leipzig und München; Meyerbeer dagegen, der für das Talent seines deutschen Landsmannes auch hier wieder warm eintrat, bewirkte 1841 ebensowohl die Annahme von Wagner's „Rienzi" beim Dresdener, als 1842 die des „Holländers" beim Berliner Hoftheater. Erst 1842 verließ Wagner Paris, das seine Hoffnungen so wenig erfüllt, um die Aufführung seines „Rienzi" in Dresden zu beschleunigen. Im Herbste desselben Jahres (20. October) ging die genannte Oper endlich mit großem Erfolg in Sachsens Hauptstadt in Scene. Ihr folgte daselbst am 2. Januar 1843 die erste Aufführung des „Holländers", sowie bald darauf Wagner's Anstellung als kgl. Hofcapellmeister in Dresden. Im Sommer des Jahres 1843 componirte Wagner, für ein in Dresden gefeiertes Fest sächsischer Männergesangvereine, die für Männerchor geschriebene Cantate mit Orchester „Das Liebesmahl der Apostel"*). Im folgenden Jahre ging auf dem kgl. Hoftheater zu Berlin der „Holländer" unter des Componisten persönlicher Leitung zum erstenmal in Scene, welchem am 19. October 1845 auf der Dresdener Bühne der „Tannhäuser", sowie 1847 in Berlin der „Rienzi" unter Wagner's Direction folgten. Mit dem „Tannhäuser" hatte Wagner sein eigenstes künstlerisches Wesen zum erstenmal in höchst characteristischer Weise ausgesprochen, eine künstlerische Thatsache, die das Publikum schon damals deutlich zu empfinden begann, wie denn auch der Autor, der die neue Oper zum erstenmal im Jahre 1847 als junger Mensch in Dresden hörte, sich für dieselbe, als für ein Werk, das ihm ein neues Ausdrucksgebiet in der Tonkunst erschloß, lebhaft erwärmte. Robert Schumann schrieb in dem gleichen Jahre in sein Theaterbüchlein, daß der „Tannhäuser" „einen genialen Anstrich habe" und Wagner der Mann seiner Zeit sein würde, wenn er ebenso melodiös als geistreich wäre. Das Jahr 1848 zog Wagner, wie so viele damals lebende bedeutende Männer, in den Wogenschlag seiner nationalen und politischen Strudel hinein. Dieselben wuchsen ihm jedoch erst während der Tage der seine Sympathie besitzenden Dresdener Maiaufstände in der Weise über den Kopf, daß er, gleich seinem Freunde, dem genialen Architekten Semper, aus Sachsens Hauptstadt entfliehen mußte. Wir begegnen ihm gleich darauf in Paris und bald nachher in Zürich, von wo aus er seine Schriften „Kunst und Revolution", 1849, sowie 1850 „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Kunst und Klima" publicirte, denen 1851 sein Buch „Oper und Drama" folgte. Das Jahr 1850 sah auch die erste Inscenesetzung seines „Lohengrin", den Liszt, mit größtem freundschaftlichen und künst-

*) Nur wenige Tacte darin sind, um den feierlichen Moment der Ausgießung des heiligen Geistes zu charakterisiren, Frauenstimmen zuertheilt.

Geehrtester Herr!

Ich war in den letzten Wochen sehr stark beschäftigt, und musste meine ganze Correspondenz liegen lassen. Entschuldigen Sie daher, wenn ich erst so spät Ihnen Antwort komme.

Hauptsächlich wünschten Sie meine Ansicht zu wissen, ob ich den Tannhäuser oder den Lohengrin zum Anfang für besser halte. Ich antworte unbedingt den Tannhäuser, und dann erst den Lohengrin; ich halte sogar darauf, dass nirgends der Lohengrin zuerst gegeben wird: auch die Darsteller können den letzteren erst dann gut auffassen, wenn sie mit dem Tannhäuser zu Stande gekommen sind. —

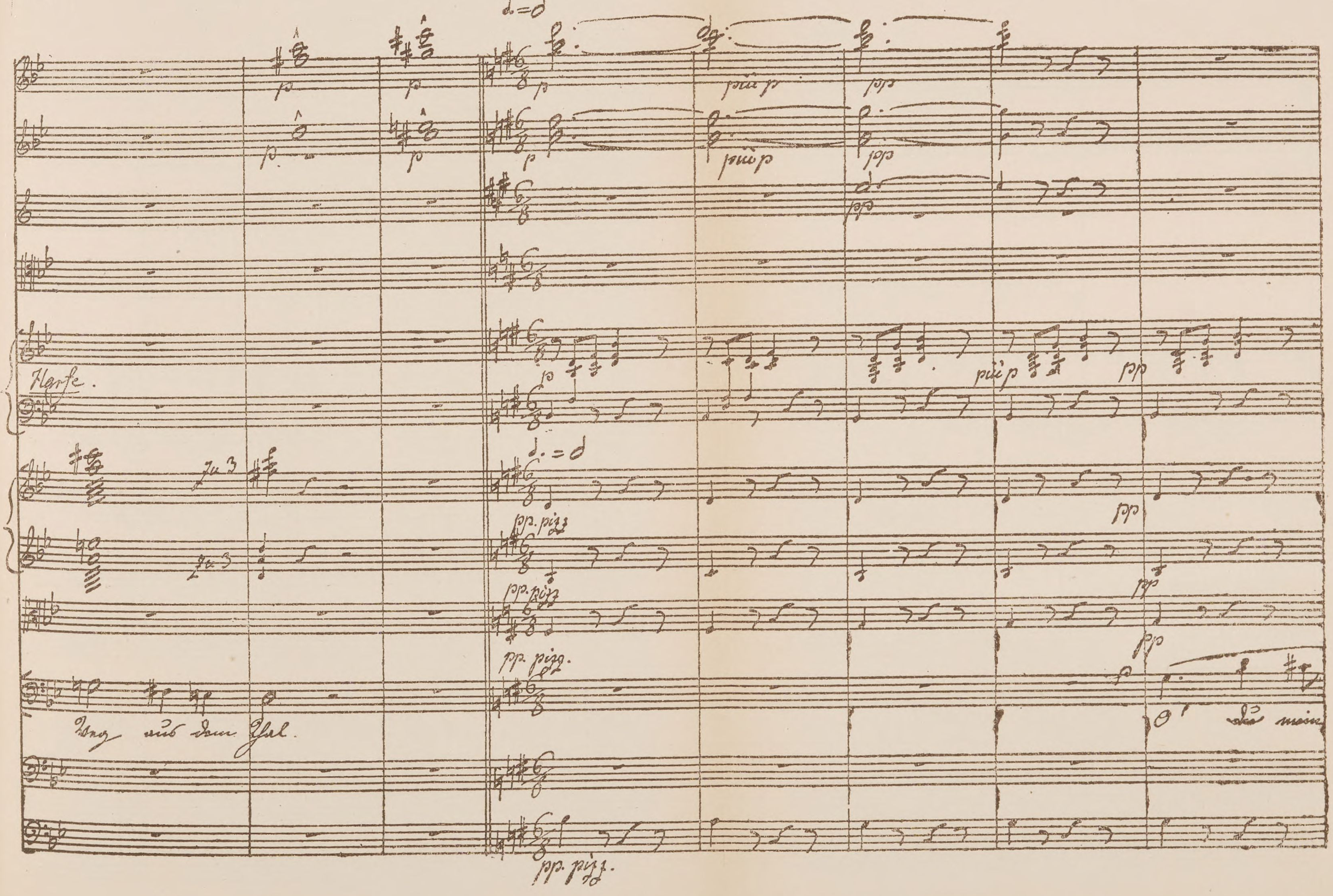
Alles Übrige werden Sie mit meinem alten Freunde W. Fischer in Dresden abmachen; somit wünsche ich Ihnen nur Glück zu Ihrem Unternehmen, wie es mich jetzt schon freut, dass Sie es anfassen. Mit grösster Hochachtung

Ihr ergebener

Richard Wagner

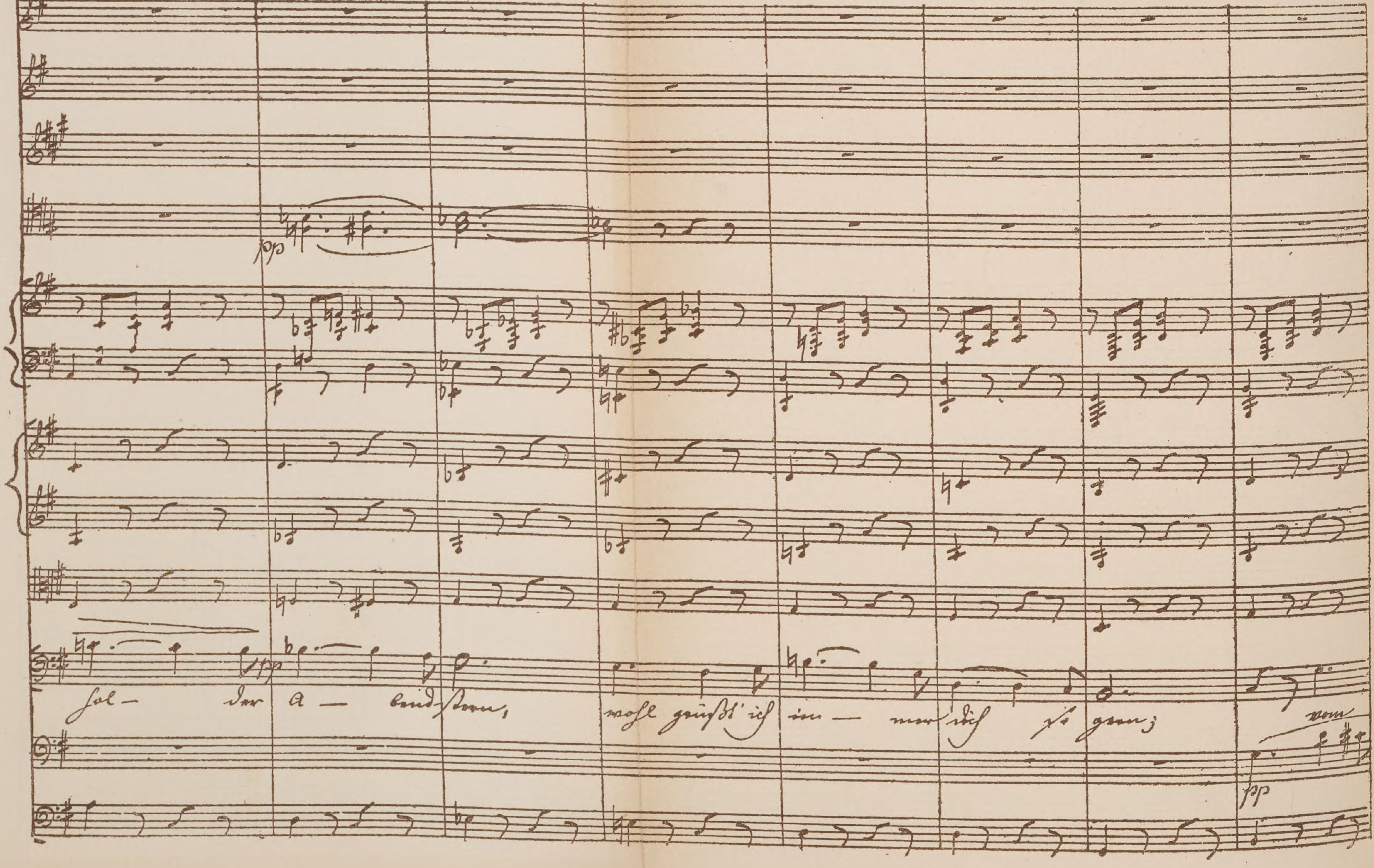
Zürich, 30 Mai 1853.

Facsimile eines Briefes von Richard Wagner. Aus der Autographen-Sammlung von Hermann Scholtz in Dresden.



Nachbildung aus der von Richard Wagner auf den Stein geschriebenen Partitur seines Tannhäusers.

Nach einem im Besitze der Bibliotheca Musica Regia zu Dresden befindlichen Exemplar.


hol- der A - bend-stern,
wohl grüßt' ich im - mer dich so gern;
vom

lerischen Antheil an dessen Schöpfer, am 28. August auf der Bühne von Weimar zur Aufführung brachte. Liszt war es auch, der den Freund antrieb, ein neues großes Werk zu schaffen. Wagner wandte sich nunmehr dem schon lange im Geiste mit sich herumgetragenen „Ring des Nibelungen" zu, dessen Stoff ihm aber unter den Händen zu solchen Dimensionen anwuchs, daß daraus, statt eines nur einen Abend füllenden Musikdramas, eine musikalische Trilogie mit einem Vorspiel, mithin ein Werk hervorging, dessen Aufführung vier Abende fordert. Der Meister begann mit der Composition seiner mehr auf nordische Sagenkreise und die Edda, als auf das deutsche Nibelungenlied basirten Dichtung im Jahre 1853 und arbeitete mit einem so rastlosen Fleiße weiter, daß ihm im Frühling von 1857 das Vorspiel „Rheingold", die „Walküre", das erste der Dramen, und theilweise sogar schon das zweite derselben,

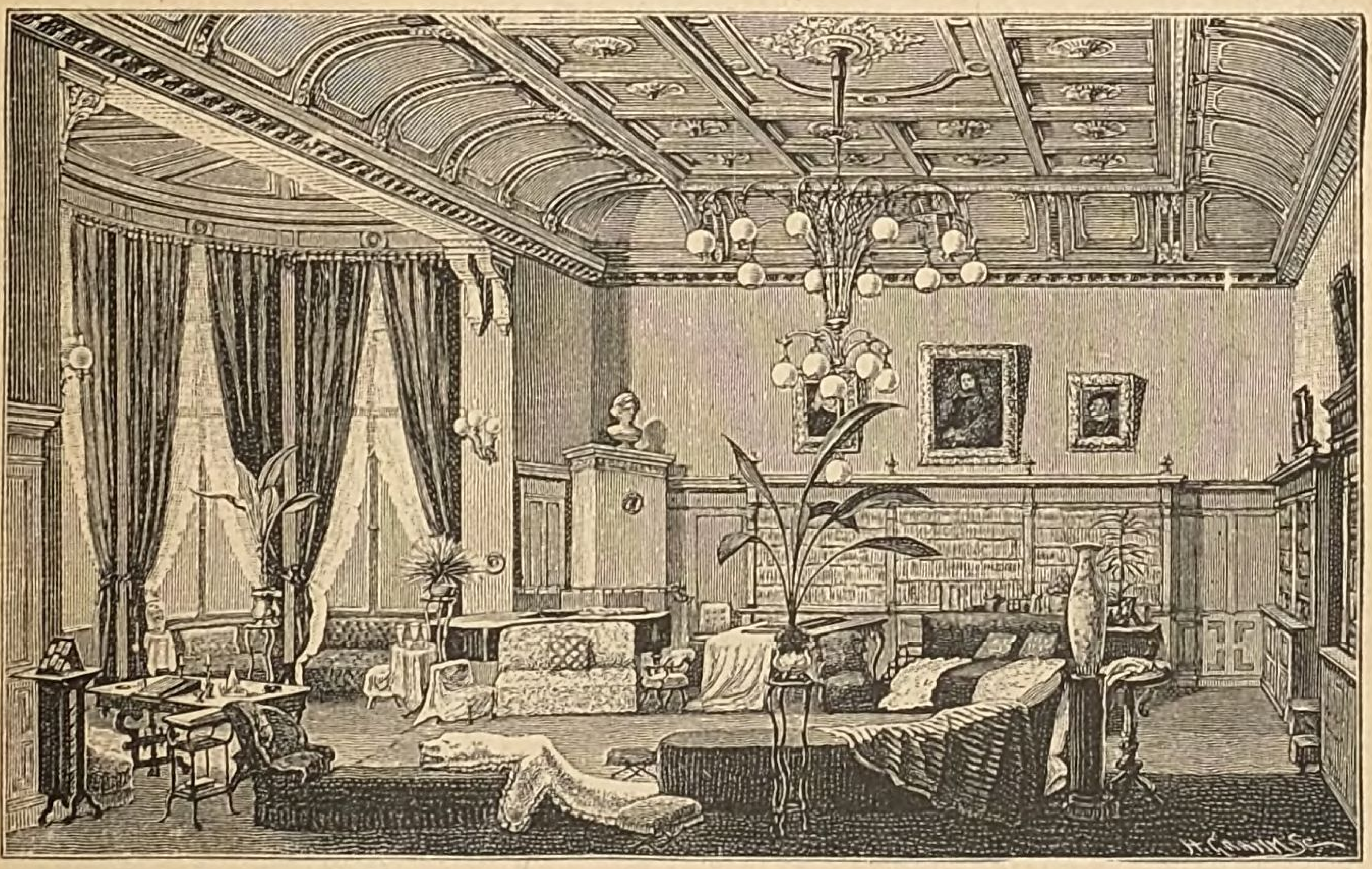


Fig. 294. Wagner's Studirstube.
Nach der im Verlage der Gilbers'schen königl. Hof-Verlagshandlung in Dresden erschienenen Original-Photographie.

der „Siegfried", in Partitur ausgeführt vorlagen.*) Unterbrechungen erlitt seine Arbeit an diesem kolossalen Werke durch eine 1855 an ihn ergangene Einladung zur Direction der philharmonischen Concerte in London, deren er daselbst acht dirigirte, sowie nicht weniger auch durch sein 1857 begonnenes Musikdrama „Tristan und Isolde", dessen Ausführung er sich in Zürich, sowie während der schönen Jahreszeit von 1858 in Venedig hingab, um dasselbe im Sommer von 1859 in Luzern zum Abschluß zu bringen. 1860 ging er nach Paris, um daselbst drei Concerte eigener Composition in der Salle Vendatour zu dirigiren und am 13. März 1861 ging sein „Tannhäuser" an der französischen großen Oper in Scene. Hatte Berlioz aus musikalischer Ueberzeugung gegen die „Schule der Zukunftsmusik" protestirt, so standen Wagner dagegen in Paris im Uebrigen nur der Neid einer Legion dortiger Componisten, Gehässigkeit gegen den Ausländer und ebensowohl Mangel an Verständniß,

*) Der erste Entwurf des „Walkürenrittes" datirt schon vom November 1852.

als Aufreizung des Publikums durch einen großen Theil der dortigen Presse gegenüber, um sein Werk zu Falle zu bringen. Namentlich war es der berüchtigte „Jockeyclub“, dessen Mitglieder meist zu den lions von Paris und der dortigen jeunesse dorée gehörten, der am Abende der Aufführung kein noch so niedriges Mittel verschmähte, um einen Erfolg der Tondichtung des deutschen Meisters zu verhindern. Mit Recht empört zog Wagner sein Werk, das er nicht weiteren Vergewaltigungen dieser Art aussetzen wollte, zurück. Eine Aufführung seines „Lohengrin“ im Mai desselben Jahres in Wien, die erste, welcher er, als ein aus Deutschland bis dahin politisch verbannt Gewesener überhaupt beiwohnte, entschädigte ihn für die in Paris ihm widerfahrene Unbill. Die Composition seiner „Meistersinger“ begann er im Sommer 1862 während eines Aufenthaltes in Biebrich am Rhein, hielt sich dann einige Zeit in Prag und Berlin auf und betrat, da man ihm nunmehr auch die Rückkehr nach Sachsen gestattete, zum erstenmal seit seiner Flucht seine Vaterstadt Leipzig wieder. Das Jahr 1863 brachte ihm glänzende Erfolge in den Hauptstädten von Rußland und Ungarn und im Jahre 1864 endlich berief der junge König Ludwig II. von Baiern den Meister in seine Dienste nach München. Die nächste Folge dieser Berufung war die 1865 stattfindende erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ auf dem kgl. Hoftheater der bairischen Hauptstadt, in welcher der Tenorist Schnorr, der Sohn des berühmten Historienmalers, den Tristan sang. Diesem Werke folgte 1868 die erste Darstellung seiner „Meistersinger“, die bald eine weit größere Popularität in Deutschland gewannen, als der „Tristan“. — In Folge einer 1871 von Wagner veröffentlichten „Aufforderung an seine Freunde“ zu dem Zwecke, sich mit ihm zur Ermöglichung einer Aufführung seines Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ zu vereinigen, bildeten sich in vielen Städten Deutschlands „Wagnervereine“. Dieselben waren hauptsächlich bestrebt, die zur Realisirung des großen künstlerischen Unternehmens nöthige Summe von 900,000 Mark aufzubringen. Der Meister selber, der sich 1870 zum zweitenmal, und zwar mit Cosima von Bülow, einer Tochter Liszt's, verheirathet hatte, verlegte 1872 seine Residenz von Triebschen in der Schweiz nach Baireuth, woselbst sich auf dem Gipfel eines mäßigen Hügels (des dortigen Stuckberges) bald darauf das „Wagnertheater“ zu erheben begann, dessen architektonischer Plan, mit Berücksichtigung der scenischen, dramatischen und musikalischen Wünsche des Tondichters, der dieser Kunststätte den Namen gab, schon früher von Wagner's

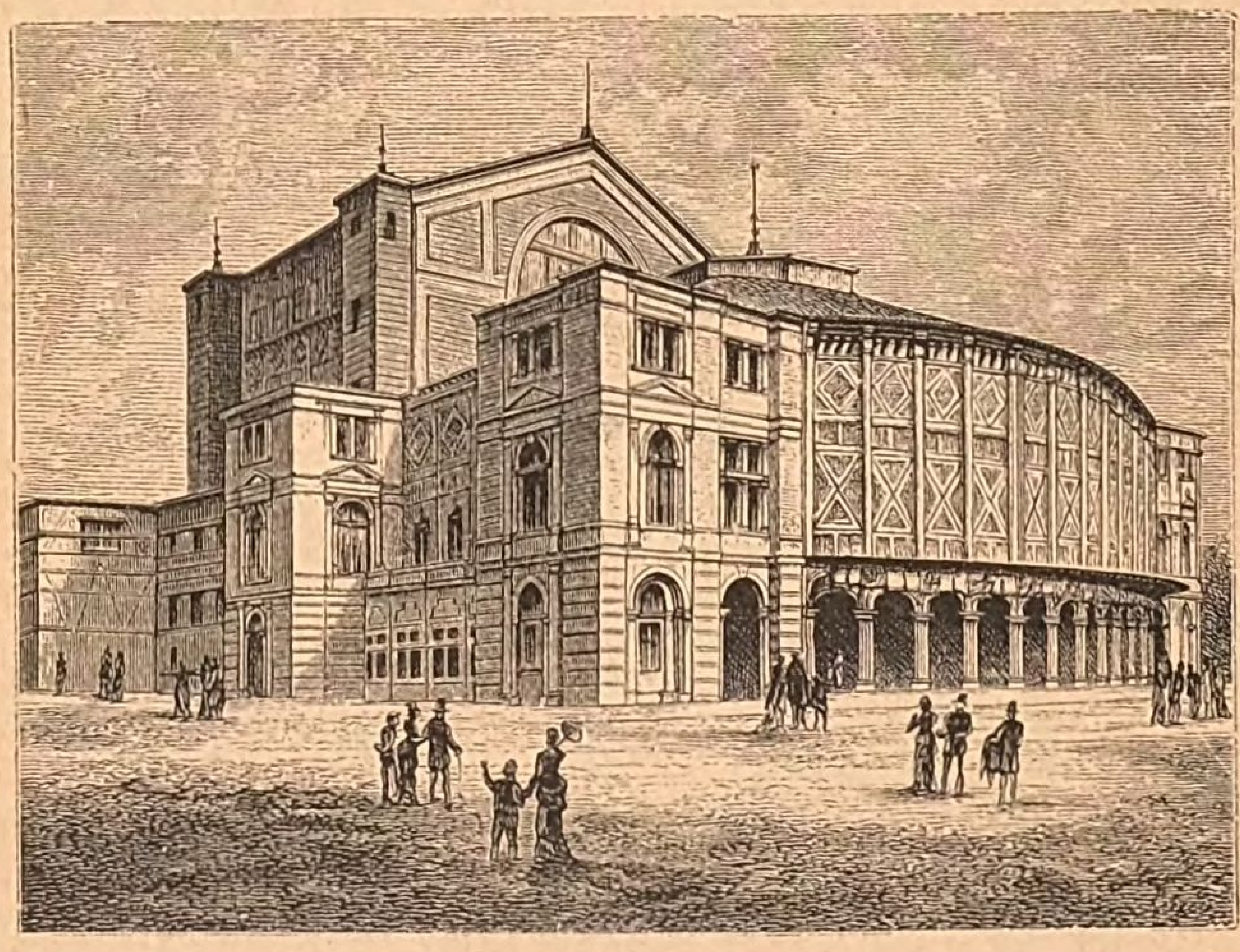


Fig. 295. Wagner-Theater in Baireuth.

altem Freunde Semper entworfen worden war. Am 22. Mai 1872 war die, durch Aufführung von Beethoven's neunter Sinfonie gefeierte Grundsteinlegung des Wagnertheaters vor sich gegangen und schon am 13., 14., 16. und 17. August 1876 konnten in dem neuen Hause die vier ersten cyklischen Vorstellungen stattfinden, welche Wagner's Trilogie „Der Ring des Nibelungen" (das Vorspiel „Rheingold" mit inbegriffen) erfordert. Der Verfasser vorliegenden Buches wohnte dem dritten Cyklus dieser Vorstellungen, welche im gleichen Jahre, vom 27. bis 30. August 1876, erfolgten, persönlich bei. Man konnte Baireuth damals ein künstlerisches Mekka nennen, da es sich als das Ziel unzähliger Pilger aus allen Himmelsgegenden der musikalischen Welt darstellte. Die Amerikaner waren nicht nur aus den Vereinigten Staaten, sondern auch aus Californien, die Engländer nicht nur von den brittischen Inseln, sondern auch aus Ost- und Westindien gekommen; selbst das nach dem Kriege von 1870 mit uns noch grollende Frankreich war stark vertreten und Deutschland hatte Söhne aus allen seinen Gauen, sowie von jeder musikalischen Parteischattirung an die Ufer des rothen Mains gesandt. Der jugendliche König von Baiern, der auch persönlich ganz Ungewöhnliches für das Zustandekommen des Unternehmens gethan, befand sich unter den Zuhörern

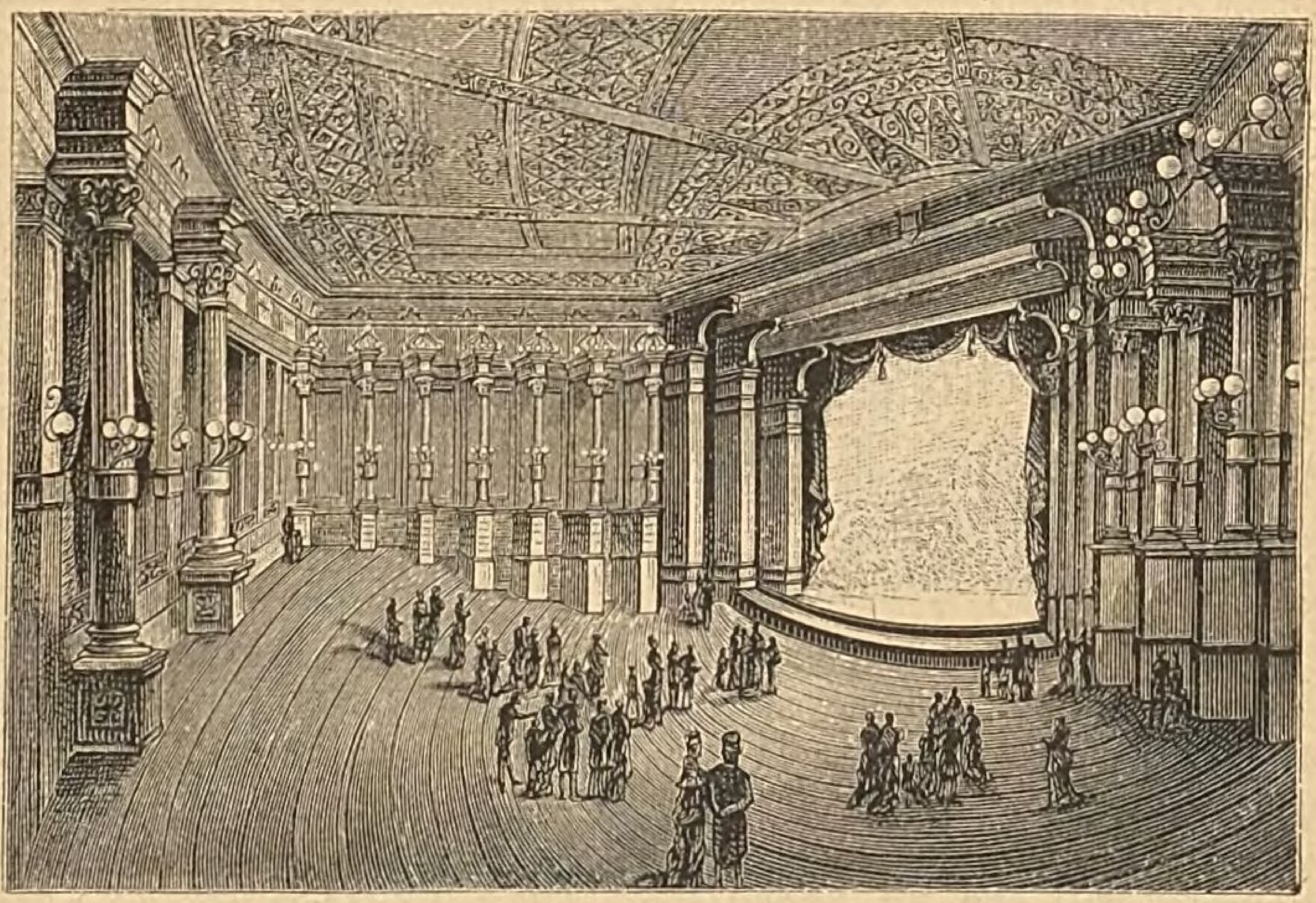


Fig. 296. Inneres des Wagner-Theaters in Baireuth.

und der greise ehrwürdige deutsche Kaiser hatte schon bei einem früheren Cyklus dem Tondichter die, bis dahin noch keinem deutschen Künstler widerfahrene Ehre angethan, eine Reise nach dessen Heimath zu unternehmen, um eine seiner Kunstschöpfungen kennen zu lernen. Von den bunten Bildern, die das bewegte Treiben der, einen internationalen Charakter tragenden Menge vor den Pforten des Wagnertheaters hervorrief, vor Allem aber von den Eindrücken, die er im Inneren desselben empfing, hat der Autor als Augenzeuge damals in einer Broschüre Rechenschaft abgelegt*). — Mit dem „Bühnenweihfestspiel" „Parsifal", zum erstenmal

*) „Musikdrama oder Oper? Eine Beleuchtung der Baireuther Bühnenfestspiele." Berlin 1876, Verlag von Robert Oppenheim. Da der Raum eine nähere Erörterung des Inhaltes dieses Schriftchens an dieser Stelle verbietet, so seien hier nur, um wenigstens etwas von den in Baireuth empfangenen Eindrücken wiederzugeben, die folgenden, Seite 46 und 47 befindlichen Worte daraus citirt: „Am höchsten vielleicht in der ganzen Trilogie gipfelt sich

in Baireuth ebenfalls im dortigen Wagnertheater aufgeführt am 26. Juli 1882, beschloß Wagner seine Laufbahn als musikalischer Dramatiker. Die große Abendmahlsscene aus diesem Werke wirkt selbst im Concertsaal so weihevoll und ergreifend, daß ich bei deren, unter Wüllner's verständnißvoller Direction im Palmsontagsconcert der kgl. Kapelle zu Dresden 1884 stattgefundenen Aufführung selbst enragirte Gegner Wagner's, sowie Musiker, die ihren hyperclassischen Standpunkt nicht weniger einseitig festhalten, als gewisse Wagnerianer ihren hyperromantischen, tief bewegt, ja erschüttert sah. — Die letzten Jahre des Tondichters waren nicht ganz frei von körperlichen Bedrängnissen. Er hatte sich, um Linderung für asthmatische Beschwerden zu finden, während des Winters von 1882 auf 1883 nach Venedig begeben, wo er am Canale grande den schönen stilvollen Palast Vendramin bewohnte. Hier trat auch anfänglich eine Linderung seines Zustandes ein, die leider aber so wenig vorhielt, daß schon im Februar 1883 die Trauerkunde die musikalische Welt durchflog, daß Wagner am 13. des genannten Monates der Kunst durch den Tod entrissen worden sei. — Wagner's Richtung hat sich als eine so besonders geartete und zugleich ganz neue Anforderungen an die zur Mitwirkung in seinen Werken oder für seine Ziele Berufenen erwiesen, daß unter den Sängern, Tonkünstlern und Musikschriftstellern Kategorien Platz gegriffen haben, die nur durch des Meisters Namen völlig zu kennzeichnen sind. Zu diesen gehören zunächst die **Wagnersänger**, die, von dem, aus der geschlossenen Arie stammenden getragenen melodischen Gesange absehend, sich jenem stark accentuirten, auf einzelne dramatische Momente zugespitzten und vorwaltend declamatorischen Vortrag ergeben haben, den namentlich die Werke der zweiten Schöpfungsperiode Wagner's fordern. Zu ihnen gehörten und gehören unter den **Sängerinnen** in erster Linie: die, leider der Welt zu früh

---

Wagner's musikalisch-dramatisches Talent im dritten Aufzug der „Götterdämmerung", dem letzten der vier Festabende. Hier tauchen, nach einer viel verheißenden Orchestereinleitung, gleich beim Aufgang des Vorhangs, die Töchter des Rheins, die wir seit dem Vorspiel „Rheingold" nicht wiedergesehen, aus dem Schilfe des Stromes auf, der zwischen seinen Felsenufern in mächtiger Breite dahinfließt. Ihr Dreigesang: „Frau Sonne sendet lichte Strahlen" ist nicht nur von einer entzückenden Anmuth, sondern auch ein reizend abgerundetes Terzett und wir haben sofort die Ueberzeugung, daß Wasserfeen nur so und nicht anders singen können. So vergessen wir denn die Scheinwelt der Bühne und glauben den süßesten Traum zu träumen. Jedenfalls stehen wir hier dem in seiner Art Vollkommenen gegenüber, da selbst die stark chromatisch gefärbten reizenden Sequenzen in Stimmen und Orchester mit zur Erhöhung jener weichen, halb wehmuthsvollen, halb fantastisch-landschaftlichen Stimmung beitragen, in die uns der Tondichter in einem jener glücklichen Momente naiven Schaffens versetzt, wie sie ihn, ihm selber zum Trotz, zuweilen überkommen. Gerade aber solche süße, schmeichelnde Wehmuth ist das lyrische Element, welches die, hier dicht vor der tragischen Katastrophe stehende dramatische Handlung allein noch zuließ. Alles, was nun folgt, bildet eigentlich (wenn Vieles darunter auch noch unendlich an Schönheit durch eine abgerundetere Form gewinnen würde) eine fortlaufende Kette von Bedeutendem. So das Gespräch Siegfried's mit den ihn vergeblich warnenden Rheintöchtern, die Scene der sich lagernden Jagdgenossen (unter denen Günther und Hagen trefflich durch Gura und Kögel vertreten waren), die musikalisch wie dramatisch höchst wirksame Erzählung Siegfried's unmittelbar vor seinem Ende, der Trauermarsch, unter dessen Klängen Siegfried's Leiche weggetragen wird, sowie endlich Brünnhildens Schwanengesang, mit dem die ganze Trilogie schwungvoll abschließt."

entrissene und am 2. Juni 1883 gestorbene Reicher-Kindermann, die wohl unvergleichlichste Brünnhilde, die bis dato in der „Walküre" aufgetreten; demnächst Amalie Materna, geb. 1847 in Steiermark, ebenfalls eine treffliche Brünnhilde, die als solche 1876 in Baireuth mitwirkte und deren große Stimme, sowohl in der genannten, wie in anderen Partien Wagner's in gewissen Scenen einen wahrhaft heroischen Ton zu entfalten vermag; ferner Therese Malten, besonders vorzüglich als Elisabeth, Senta, Isolde und Brünnhilde; sowie endlich die Ehepaare Milde in Weimar und Vogl in München, von denen Heinrich Vogl, geb. 1845, einer der bedeutendsten Tristansänger und auch als Tannhäuser und Loge vortrefflich, dagegen seine Gattin Therese, eine der glänzendsten Darstellerinnen der Isolde, der Elsa und anderer Wagner'schen Rollen ist, während sich die beiden Milde's als Elsa, Elisabeth, Hans Sachs und Wolfram hervorgethan. Mit Milde und Heinrich Vogl gingen wir bereits zu den Sängern Wagner's über. Zu diesen gehörten in gleich hervortretender Weise Schnorr von Carolsfeld (1836 bis 1865), der Sohn des berühmten Schöpfers der gewaltigen Nibelungenfresken im Königsbau zu München, der namentlich als Tannhäuser, Lohengrin und Tristan keinen Wunsch übrig ließ, sich leider aber in letzterer Rolle durch eine Erkältung sein frühes Ende zuzog; ferner Emil Scaria, geb. 1840 zu Graz, der an der k. k. Oper zu Wien als St. Bris in den Hugenotten debütirte und vorzüglich als Wotan, Hans Sachs und Holländer hervorragte, sowie Albert Niemann, geb. 1831 bei Magdeburg, ein ebenso dramatisch packender Tannhäuser wie Lohengrin, Tristan und Siegmund. Auch unter den Künstlern und Künstlerinnen, die nicht vorwiegend Wagnersänger zu nennen sind, begegnen wir genialen Darstellern vieler der Rollen des Meisters: Die Schröder-Devrient war die vielleicht zauberhafteste Venus, die jemals im „Tannhäuser" die Bühne betreten; Josef Tichatschek, der überhaupt die Anerkennung Wagner's in Dresden zuerst mit durchsetzte, gab einen unvergleichlichen Tannhäuser und Rienzi, Franz Betz einen vortrefflichen Hans Sachs und Wotan, Mitterwurzer einen edlen und ergreifenden Wolfram von Eschinbach; Johanna Wagner endlich, die das Glück hatte, jene Partie von deren Schöpfer, ihrem Onkel, einstudirt zu erhalten, eine unvergleichliche Elisabeth.

Neben den Wagnersängern stehen die Wagner-Dirigenten, die Wagner-Historiographen und die Wagner-Panegyriker. Zu den bekanntesten unter den Erstgenannten gehören Hans Richter, Hans von Bülow und Hermann Levi; zu den Wagner-Geschichtschreibern Franz Brendel („Grundzüge der Geschichte der Musik" 5. Auflage 1861) und Carl Fr. Glasenapp („Richard Wagner's Leben und Wirken" 1876, 2 Bde.); zu des Meisters Panegyrikern endlich: Friedrich Nietzsche, Ludwig Nohl und Hans von Wolzogen, während als der specielle Theoretiker der Schule der geistvolle Karl Friedrich Weitzmann, geb. 1808 zu Berlin, gest. daselbst 1880, anzusehen ist.

Das in diesem Capitel von uns entworfene Bild der neuromantischen Tonschule und der hervorragenden Talente, die an ihrer Spitze gestanden, würde ein unvollkommenes sein, wenn wir nicht an dieser Stelle auch des dritten genialen Tonkünstlers gedenken wollten, der für dieselbe, mit Hingabe seines ganzen Selbstes, gestrebt und in ihrem Sinne auch als Tonschöpfer gewirkt hat. Wir begrüßen diesen Mann in Franz Liszt, der recht eigentlich eine Mittelstellung zwischen Berlioz

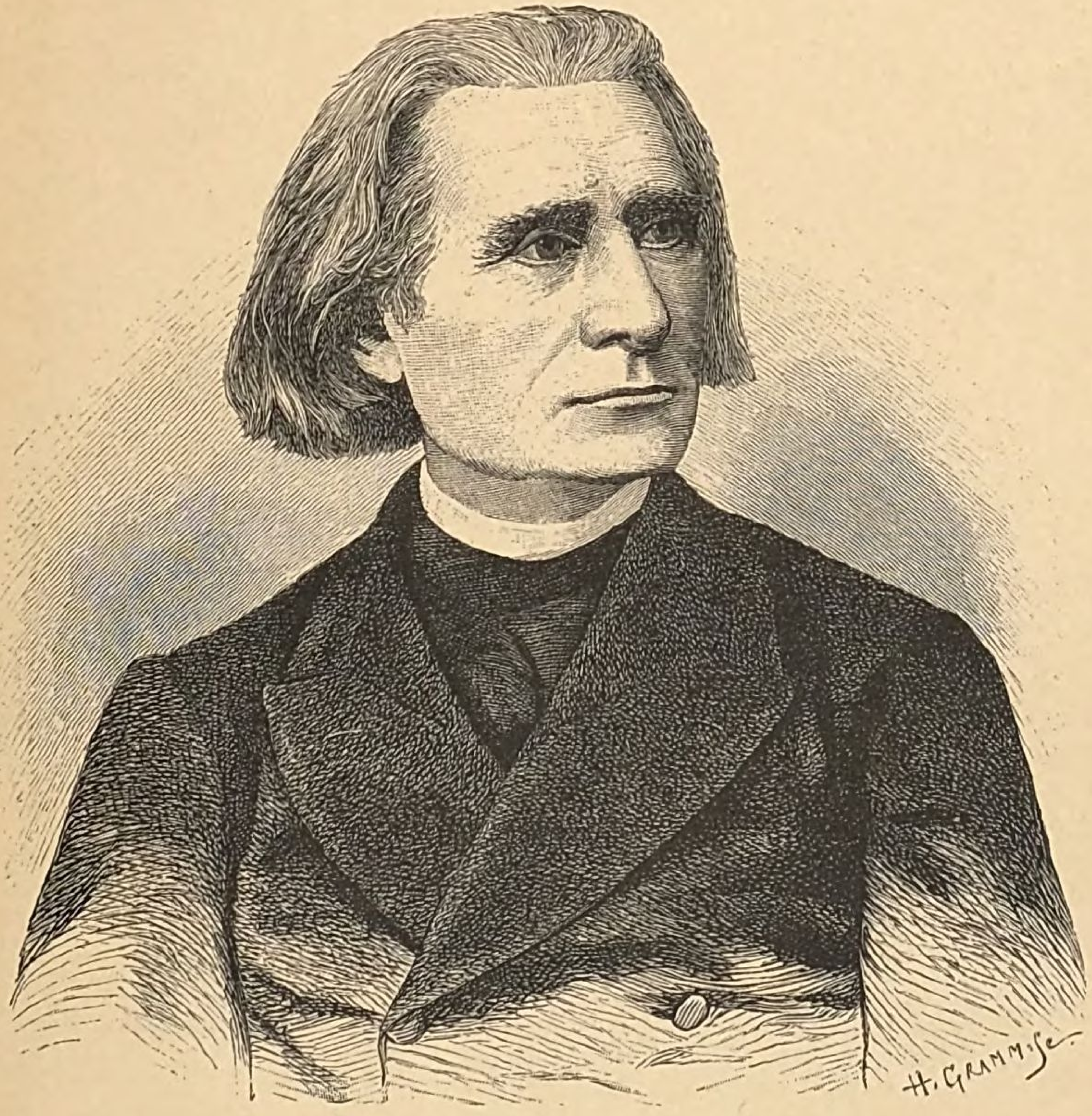
und Wagner einnimmt, da er ebensowohl der intime Freund und aufrichtige Bewunderer des Einen, wie des Anderen gewesen ist. Den freien Blick, den Liszt sich für die so verschiedenartige Begabung jener beiden ihm wahlverwandten Meister erhalten, hat er sich aber auch in noch viel weiteren Dimensionen zeitlebens zu wahren gewußt. Seine Stellung als einer der Führer der jungdeutschen Schule in der Tonkunst hat ihm niemals, gleich so vielen geringeren Talenten dieser Partei, den Blick in der Weise zu umwölken vermocht, daß er geniale und bedeutende Leistungen nicht auch bei solchen Zeitgenossen freudig anerkannt hätte, die völlig anderen Richtungen angehörten als er selber und die ihm Nächststehenden. So war er, obwohl Niemand beharrlicher und begeisterter für Berlioz und Wagner, als man diese Beiden noch unterschätzte, gewirkt und gestritten, als Liszt, doch auch von jeher und bis in die Gegenwart vorurtheilslos anerkennend für das, was Rossini, Bellini, Verdi, Meyerbeer, Auber, Mendelssohn, Chopin und Schumann Großes, Neues oder Originelles geschaffen, wie er denn beispielsweise gerade auch den, von Wagner bedeutend unterschätzten Meyerbeer durch mehrere geniale Transscriptionen für das Pianoforte aus dessen Opern gefeiert hat. Aber auch den großen Altmeistern unserer Vergangenheit blieb sein Herz mit jener reinen Bewunderung zugewandt, die Goethe als eines der untrüglichsten Kennzeichen einer edlen und vornehmen Natur preist. Wir verweisen in dieser Beziehung nur auf Liszt's Bach- und Beethovencultus, auf seine Uebertragungen einiger der herrlichsten Orgelfugen des erstgenannten Meisters und der Sinfonien Beethoven's für Pianoforte, auf seine feuersprühende Clavierfantasie über Mozart's „Don Juan", auf seine geistvollen Transscriptionen der schönsten Schubert'schen Lieder und Aehnliches. Auch der genialen Fantasien über Meyerbeer's „Hugenotten" und „Robert der Teufel", über den „Hochzeitsmarsch und Elfenreigen" aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", seiner Variationen über den Marsch aus Bellini's „Puritanern", sowie seiner trefflichen Uebertragungen Mendelssohn'scher und Robert Schumann'scher Lieder sei hier noch rühmend gedacht. Daß er in gleicher Weise bedeutende Werke hervorragender Meister der eigenen Partei, so namentlich eines Wagner, Berlioz und Saint-Saëns, durch Paraphrasen, Arrangements und Fantasien auf dem Instrumente geehrt, auf welchem er der Welt als ebenso unübertroffen, wie unerreicht bekannt ist, bedarf nicht erst der Versicherung.

Dennoch blieb für Liszt, den phänomenalen Virtuosen, der außer Paganini nie seines Gleichen gehabt und auch diesen an Universalität und Tiefe weit übertrifft, jene seine Virtuosität nur ein Durchgang in seinem künstlerischen Werden. Gerade da er auf der Höhe seiner Triumphe als reproducirender Künstler stand, und nach Ehrenbezeigungen in allen Hauptstädten Europa's, die sich in Berlin bis zu dem Punkte steigerten, daß ihm die Studenten die Pferde ausspannten und man ihm in Wien Huldigungen darbrachte, wie man sie sonst nur Frauen erweist, lebte in dem Künstler das von früher Jugend auf ihn beherrschende Verlangen wieder auf, welches nur von seinen als Concertspieler durch Europa vollführten Siegeszügen auf eine Reihe von Jahren in den Hintergrund gedrängt worden war, sich durch größere selbstständige Tonschöpfungen den großen, auf dem Parnaß seiner Kunst weilenden Tondichtern zu gesellen. Wenn nun auch der Meister hier nicht bis zu dem Ziele, das er sich selbst in unendlicher Höhe gesteckt, vorzudringen vermochte: bis zu jenem in uner-

reichbarer Ferne leuchtend schimmernden Ziele, nach welchem auch Berlioz, als er bei dem Punkte zu beginnen dachte, wo Beethoven geendet, vergeblich hinstrebte, so blieben doch, bei einem Manne von der Genialität, dem geistesaristokratischen Sinne und der dämonischen Natur eines Liszt selbst die Versuche hierzu noch so bedeutend und interessant, daß ihnen jeder echte Künstler mit lebendigem und warmem Antheil folgen mußte. Jene Versuche liegen uns in seinen für großes Orchester geschriebenen „sinfonischen Dichtungen" vor, die, insoweit sie nur allgemeine und im Kreise der Menschheit sich wiederholende Gefühle und Empfindungen austönen wollen, wie dies in Liszt's „Festklängen" und in seinen „Préludes" der Fall, noch an die sinfonischen Formen unserer Classiker mahnen, dagegen in den Fällen, wo es dem Tondichter auf schärfere Charakteristik bestimmter Zeiten, Zustände, Ereignisse und Localitäten oder auf ein musikalisches Individualisiren und Eindringen in den Geist besonderer Persönlichkeiten und erhabener Dichterwerke ankam, mehr und mehr das durch Wagner zum stilistischen Princip des Musikdramas erhobene Leitmotiv adoptirten, um dasselbe in gleicher Eigenschaft dem neuen sinfonischen Stil einzuverleiben. Daß eine solche Absicht (vom rein formalen Standpunkte genommen) nicht zu dem von Liszt erhofften Endresultate führen konnte, glauben wir schon dadurch erwiesen zu haben, daß wir oben dargethan, wie das Leitmotiv nichts Anderes als eine Rückkehr zum musikalischen Monismus, d. h. zu einer historisch längst hinter uns liegenden Formenbildung der Musik ist. Das vielgestaltige und mehr wie je an Gegensätzen sich entwickelnde Leben der Neuzeit und Gegenwart dagegen findet sein treues Abbild nur in den polythematischen Musikformen, und hier wieder am reinsten und tiefsten in jenem durchgeführten und bis zu seinen letzten Consequenzen gesteigerten Dualismus, von dessen Manifestationen in der Tonkunst uns die Sonate, Sinfonie, Ouvertüre und die gesammte Kammermusik Haydn's, Mozart's und Beethoven's, sowie im treuen Anschluß an diese Großmeister, auch die denselben Gattungen angehörenden Werke eines Schubert, Weber, Spohr, Mendelssohn und Schumann erhabene oder liebenswürdige Muster vor Augen gestellt haben. Demungeachtet enthalten auch die Liszt'schen sinfonischen Dichtungen der oben näher bezeichneten zweiten Gattung, darunter die bei seiner Heimath und seinen Jugenderinnerungen anknüpfende „Hungaria", seine durch Kaulbach's gleichnamiges Gemälde angeregte „Hunnenschlacht", sein „Mazeppa", seine, nach Schiller's bekanntem Gedichte entstandene sinfonische Dichtung „Die Ideale", sowie die drei großen und auch im Gebiete instrumentaler Klangfarbenmischungen manches Geistvolle darbietenden Orchesterwerke: „seine Faust-Sinfonie", „Dante-Sinfonie" und bei Victor Hugo anknüpfende „Berg-Sinfonie", viel Fesselndes, durchaus Originales und selbst Momente eines freudig kühnen und titanenhaften Wagens und Vordringens und wir begegnen darin weder Trivialem, noch Effecten, in denen sich nicht das ernste und hohe Wollen des Tondichters manifestirte. Die künstlerische Energie des Wollens und Vollbringens theilt Liszt überhaupt mit Wagner, wenn dieser ihm auch an tondichterischer Begabung und an Reichthum der Erfindung überlegen ist und sich in seinen Tonschöpfungen zu einem weit selbstständigeren musikalischen Charakterkopf entwickelt hat. Unter den übrigen Compositionen Liszt's stellen wir seine Kirchenmusiken, namentlich seine „Graner Messe", seine „Missa choralis", die „Ungarische Krönungsmesse" und sein Oratorium „Christus" allen voran, denen sich, als Uebergang zur weltlichen Vocal-Composition,

sein von Roquette gedichtetes zweites Oratorium: „Die Legende von der heiligen Elisabeth“ anschließt, in welcher der ganz von Romantik erfüllte Meister namentlich in dem „Rosenwunder“ und in der „Kreuzfahrerscene“ hervortritt. Wir erwähnen ferner der von ihm componirten Lieder Heinrich Heine's, seiner, Robert Schumann zugeeigneten Sonate, seiner beiden Clavierconcerte in Es und A, sowie, als einer früheren Zeit angehörig, seiner „Consolations“, seiner „Années de Pélérinage“, der „Ungarischen Rhapsodien“ und seiner „Harmonies poëtiques et religieuses“. Daß ihm auch die humoristische Ader nicht fehlt, zeigen sein „Nieschor“ im Wartburgfestspiel und die „Vogelpredigt“ in der Franciskuslegende. — Auch Liszt, der, ganz abgesehen von seiner Bedeutung als Tonkünstler, auch seiner allgemeinen Bildung nach hoch hervorragt und entschieden als der universalste und den weitesten Geisteshorizont beherrschende Meister unter den Neuromantikern dasteht, that sich als musikalischer Schriftsteller in sehr bedeutsamer Weise hervor. Wir besitzen von ihm in diesem Gebiete Arbeiten, ebensowohl in französischer als deutscher Sprache, und erwähnen darunter namentlich seiner in edelster Begeisterung für Chopin geschriebenen Lebensskizze dieses Meisters, seines Essays über Field's Notturnos, seiner Broschüren „Ueber die Musik der Zigeuner“, „Ueber Tannhäuser und Lohengrin“ und „Ueber die Goethestiftung“, sowie mehrerer für die Brendel'sche Musikzeitung geschriebenen Artikel, unter denen besonders ein warm verfaßter über Meyerbeer darthut, daß Liszt auch Wagner gegenüber, wie Benfey anerkennend äußert, „da wo er anders fühlte und dachte als Jener, die Selbstständigkeit seines Urtheils zu bewahren wußte“.

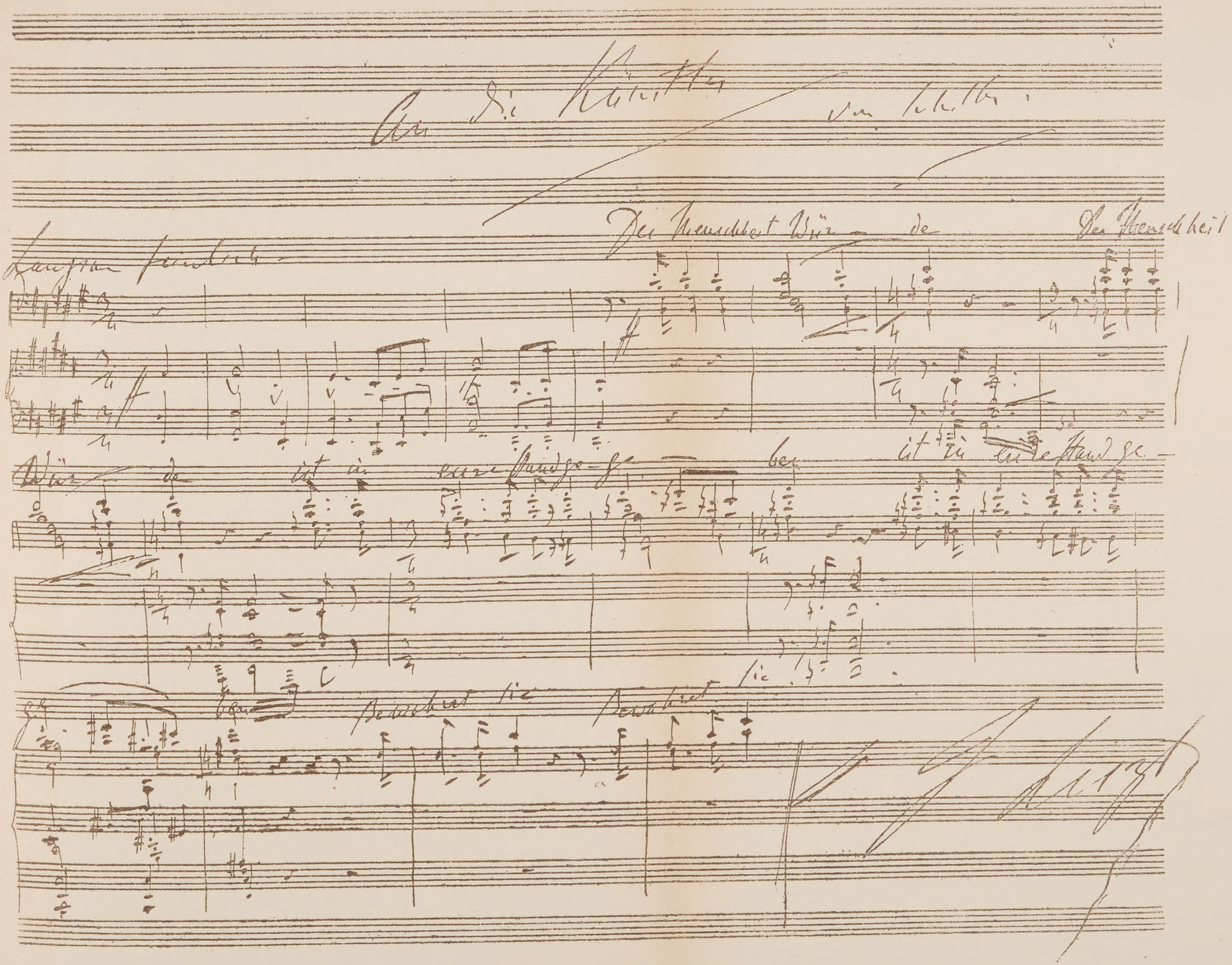
Franz Liszt ward am 22. Oktober 1811 zu Raiding, einem Dorfe bei Oedenburg, mithin in jenem an Niederösterreich stoßenden deutschesten Theile von Ungarn geboren, auf welchen von dem benachbarten Wien herüber die Schule unserer deutschen Classiker, von Gluck und Mozart an bis zu Beethoven und Franz Schubert hin, einwirkte und dessen Grenzflüßchen an der Wiege Haydn's vorüberrauscht. Deutschland hat daher, wenn auch die früher dem Adel angehörende Familie des Vaters unseres Meisters eine ungarische gewesen sein mag, gleichen Anspruch auf Liszt mit den Magyaren. Doch nicht allein durch sein Emporkommen in einer mit deutscher Musik erfüllten Geistesatmosphäre ist Liszt zur Hälfte der Unsere, sondern auch weil er seine ganze musikalische Bildung in Deutschland empfing, viele Jahre in Weimar residirte, Wagner die Bahn brechen half, und in großartiger Weise persönlich für die Errichtung des Beethovendenkmals zu Bonn eintrat, sowie durch seine besondere und hervorragende Stellung innerhalb der neuromantischen oder „jungdeutschen“ Schule, die doch der großen Mehrzahl ihrer Mitglieder nach eine deutsche blieb. Adam Liszt, der das Talent seines Sohnes früh entdeckte und selbst musikalisch war, brachte ihn durch frühzeitigen Clavierunterricht dahin, daß schon der neunjährige Knabe mit Erfolg ein Concert von Ries öffentlich vorzutragen vermochte. Ein gleich nach dieser Leistung von ungarischen Magnaten für den kleinen Virtuosen bewilligtes Stipendium, an welchem sich auch die Grafen Amadé, Apponyi und Szapary betheiligten, und zwar um so lieber, als Liszt's Vater Rechnungsführer beim Fürsten Esterhazy war, veranlaßten die Uebersiedelung des jungen Liszt nach Wien, woselbst er Unterricht im Clavierspielen bei Czerny, sowie im Partiturenlesen und in der Composition bei Salieri erhielt. Ein von dem kleinen Virtuosen 1823 gegebenes Concert veranlaßte



Franz Liszt

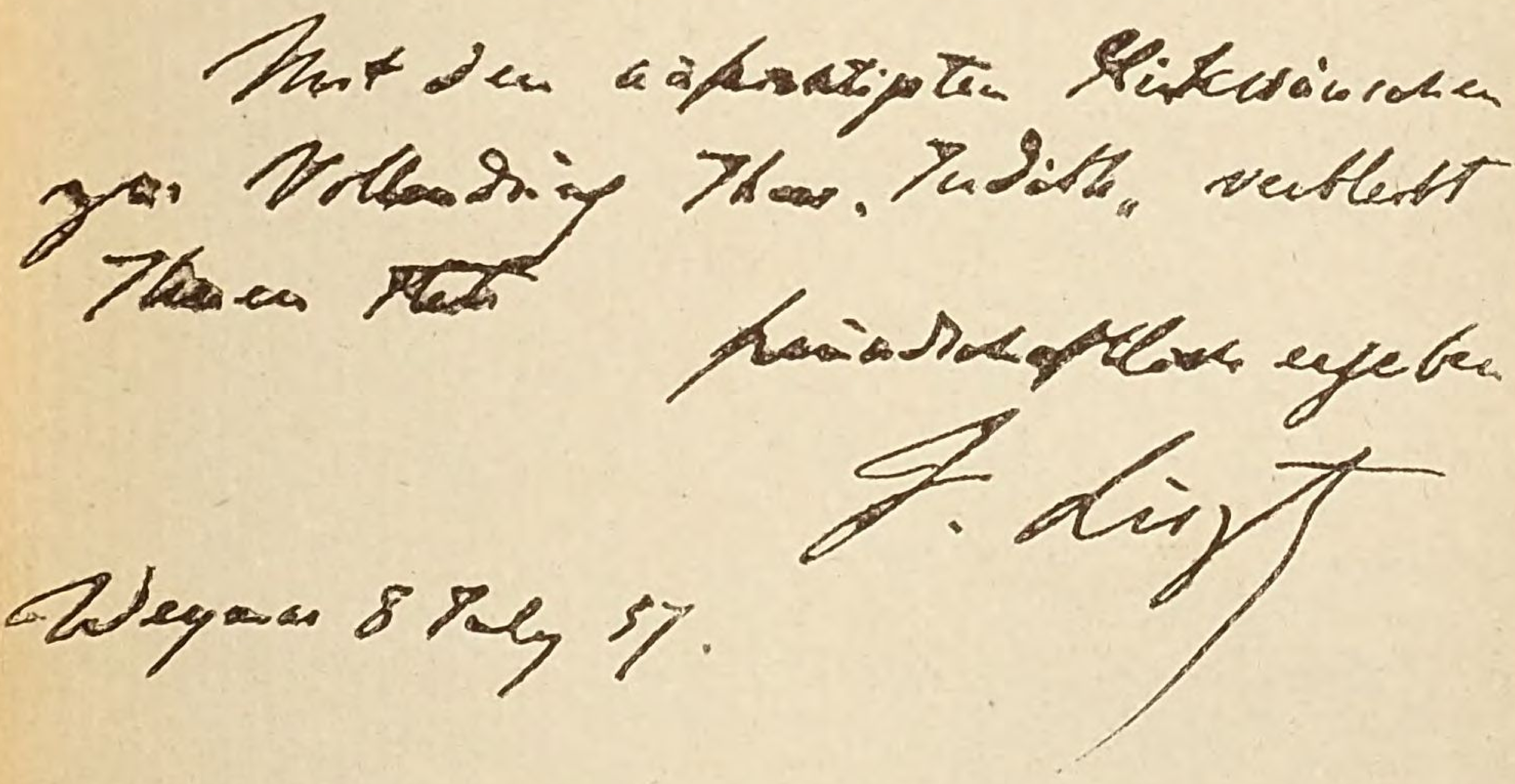
geb. 22. October 1811 zu Raiding bei Oedenburg.

Mit Bewilligung des Verlegers
S. Schottlaender in Breslau, nach dem bei ihm erschienenen Original-Stahlstich.



Bruchstück aus Franz Liszt's Komposition von Schiller's Ode an die Künstler.

Aus der Autographensammlung von Hermann Scholtz zu Dresden.


Mit den aufrichtigsten Glückwünschen
zur Vollendung Ihrer „Judith" verbleibt
Ihnen stets
freundschaftlichst ergeben
F. Liszt
Weymar 8 July 57.

Facsimile. Schluß eines Briefes von Franz Liszt aus Weimar an den Autor vom 8. Juli 1857.

III 1032

Beethoven, sich durch Schindler den jungen Liszt zuführen zu lassen, dem diese Begegnung eine der theuersten Erinnerungen seines Lebens blieb, besonders da der Altmeister den Knaben mit ermuthigenden Worten zu dem „hohen Beruf" anfeuerte, dem er sich gewidmet. Liszt's Vater, der durch diese frühen Erfolge seines Sohnes dazu bestimmt ward, seine Stellung als Beamter aufzugeben, um sich ganz der Ausbildung desselben zu widmen, traf nach einer Concertreise über München und Stuttgart im Winter von 1823 auf 24 mit ihm in Paris ein. Trotz des großen Aufsehens, das er auch dort als Virtuos erregte und ungeachtet einer bei Cherubini glänzend bestandenen Prüfung, hielt es dieser Meister, sich dabei auf gewisse veraltete Bestimmungen in den Statuten berufend, nicht für angemessen, Liszt in das berühmte Conservatoire aufzunehmen und dieser sah sich daher auf den Unterricht von Reicha und Paer angewiesen. Schon 1824 nannte die Pariser Presse den Knaben ein Talent ohnegleichen. Er concertirte um diese Zeit mit ähnlichem Erfolge auch in London. Ende 1825 fand die erste Aufführung einer kleinen von ihm componirten Oper „Don Sancho oder das Schloß der Liebe" statt. Bald aber sollte der Ernst des Lebens an den von Paris gefeierten jungen Künstler herantreten, indem ihm der Tod 1827 seinen Vater entriß. So stand er mit 16 Jahren plötzlich allein in einer, den Jüngling mit tausend Gefahren bedrohenden Weltstadt, in der er sich so vereinsamt fühlte, daß er seine in Steiermark lebende Mutter zu sich berief und so glücklich war, ihr schon in so jungen Jahren eine sorgenfreie Existenz durch ein Geschenk von 100,000 Francs zu sichern. Es scheint fast, als ob um diese Zeit die Fortsetzung seiner Laufbahn als Tonkünstler durch andere Geistesinteressen, die ihn in ihre Kreise gezogen, bedroht gewesen sei. Der junge Liszt fühlte damals den Wunsch, sich dem Priesterberuf zu widmen, gesellte sich bald darauf zu den Anhängern des „Nouveau Christianisme" des Marquis von St. Simon und berieth mit Chevalier und Pereire die Verwirklichung von socialistischen Weltverbesserungsplänen. Wenn er nun auch bald einsah, daß es nicht sein Beruf sei, die bestehenden Verhältnisse umzustürzen, so stammt doch aus jener Zeit sein humaner Sinn und sein Urtheil über Andere ohne Ansehen der Person. Wir begegnen ihm bald darauf in einem lebhaften Geistesverkehr mit den Führern der romantischen Dichterschule in Paris, namentlich mit Lamartine, Victor Hugo, Heinrich Heine und der als George Sand so berühmt gewordenen Frau von Dudevant. Victor Hugo's Gedicht „Ce qu'on entend sur la montagne", das derselbe in seiner Gegenwart vortrug, machte einen so tiefen Eindruck auf den jungen Musiker, daß schon damals der Gedanke zu der soviel später geschriebenen „Bergsinfonie" in ihm entstand. Auf sein musikalisches Schaffen übten um dieselbe Zeit der ihm befreundete Meyerbeer, sowie der junge Berlioz und Chopin einen großen und begeisternden Einfluß aus. Es ist eigenthümlich, daß wir auch Liszt, der soeben noch Priester werden wollte, eine Zeitlang von jener skeptischen Geistesrichtung ergriffen werden sehen, von welcher wir so viele bedeutende Romantiker, gleichviel ob unter den Poeten oder unter den Musikern, eine Zeitlang erfaßt sahen, während es doch den Anschein hat, als ob die Natur des Romantikers, und sein Anknüpfen an die, durch die Künste, das Ritterthum und den Frauendienst verklärten Tendenzen des Mittelalters, denselben vor solchen Widersprüchen mit sich selbst bewahren müsse. Freilich sehen wir die Jünger der Romantik später meist zu ihrer früheren Weltanschauung wieder

zurückkehren, so auch Liszt, den Lamennais, der Verfasser der „Paroles d'un croyant", wieder zur Würdigung des ewigen Werthes und der Hoheit der Religion zurückführte; das berührte Phänomen bleibt trotzdem von einem noch nicht ganz aufgeklärten großen psychologischen Interesse, denn der bekannte Gemeinplatz, daß erst der überwundene Zweifel den Glauben völlig festige, will hier, bei der unendlichen Verschiedenheit der in Frage kommenden Persönlichkeiten und der gemeinsamen Richtung, die sie trotzdem in der Kunst verbindet, doch nicht ganz ausreichen.

Im Jahre 1834 trat Liszt in eine intime Verbindung zu der Gräfin d'Agoult, bekannt als talentvolle Schriftstellerin unter dem Namen Daniel Stern; von den aus diesem Verhältniß hervorgehenden Töchtern ward Cosima später die Gattin Richard Wagner's. Die Liebenden gingen 1835 nach Genf; von hier aus lockte Liszt 1836 Thalberg's erfolgreiches Auftreten in Paris aus der Schweiz zu einem künstlerischen Wettkampf nach Frankreichs Hauptstadt zurück, in welchem er, wie immer, Sieger blieb*). Im Jahre 1837 unternahm Liszt eine Reise nach Italien, wo er nicht nur musicirte, componirte und den Enthusiasmus seiner Hörer erregte, sondern sich auch in die Schätze bildender Kunst, die historischen Erinnerungen und die landschaftlichen Reize dieses Heimathlandes alles Schönen versenkte. Das Jahr 1839 rief ihn nach Wien und mit seinem Auftreten daselbst begann jene glänzende Virtuosenlaufbahn durch Europa, die ihn in den Augen der Welt mit demselben dämonischen Zauber umgab, den vor ihm nur Paganini an seine Person zu knüpfen gewußt. Während der Jahre 1839 bis 1847 sehen wir ihn auf seinen Bahnen wie ein leuchtendes Meteor am musikalischen Kunsthimmel dahinziehen, von Rußland bis Spanien, von Schweden bis Ungarn alle Hauptstädte Europas berühren und eine Erregung unter dem Concertpublikum aller Nationen hervorrufen, deren sich kein Claviervirtuose vor und nach ihm rühmen durfte. Die bezaubernde Wirkung seines Spieles drückt Mendelssohn mit den Worten aus: „Ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte", und Robert Schumann durch den Ausruf: „Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister!" Dabei galten die ihm gespendeten Huldigungen, die sich in Berlin während der Jahre 1841 und 42 bis zu einem wahren Taumel der Begeisterung steigerten, ebensosehr dem genialen Menschen als dem großen Künstler, da selbst die Menge dunkel fühlte, daß beide sich bei Liszt nicht trennen ließen. Der Autor, der das Glück hatte, Liszt vielfach schon in jungen Jahren zu hören, erinnert sich, wie sehr der Künstler, noch ehe er seine dämonisch ergreifenden oder Herzensoffenbarungen gleichenden Vorträge begann, die himmelhoch über das hinausgingen, was man gewöhnlich unter glänzendem Clavierspiel und

*) Sigismund Thalberg (1812 bis 1871) gehörte noch zu den Schülern Hummel's, unter dem er in Wien seine Studien machte. Seinen europäischen Namen als Claviervirtuos errang sich Thalberg 1835 zu Paris. Unter seinen Compositionen stehen seine Fantasien über Motive aus Opern Mozart's („Don Juan"), Weber's („Euryanthe"), Rossini's und Meyerbeer's obenan. Heinrich Heine, der dem oben erwähnten Turnier beider großer Virtuosen beiwohnte, meinte: „Ihre technische Ausbildung wird sich wohl die Waage halten, und was ihren geistigen Charakter betrifft, so läßt sich wohl kein schrofferer Contrast denken, als der edle, seelenvolle, verständige, gemüthliche, stille, deutsche, ja österreichische Thalberg, gegenüber dem wilden, wetterleuchtenden, vulkanischen, himmelstürmenden Liszt!"

Virtuosität versteht, schon durch seine persönliche Erscheinung: die edle hohe Gestalt und das Schillerprofil des schönen jugendlichen Kopfes, die Menschen fascinirte. Die Auszeichnungen, die ihm in dieser Zeit zu Theil wurden: darunter die Erneuerung seines Adels durch den Kaiser von Oesterreich, der Ehrendoctor, den ihm die Universität Königsberg verlieh, der Ehrensäbel, den man ihm in Pesth überreichte, die Orden, mit denen die Fürsten seine Brust schmückten, erscheinen, jenem von ihm ausgehenden doppelten Zauber gegenüber, nur als dessen natürliche Folgen. Im Jahre 1845 fand ein großes Musikfest zur Feier der Enthüllung der Beethovenstatue in Bonn am Rhein statt, dem auch die Königin Victoria von England und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen persönlich beiwohnten. Liszt hatte die Errichtung des dortigen Denkmals durch einen persönlichen Beitrag von 50,000 Mark überhaupt erst ermöglicht. Vom Jahre 1847 an ergriff unseren Meister, dessen Ehrgeiz als reproducirender Künstler über und über befriedigt war, der lebhafte Wunsch, sich auch auf dem Felde der noch höheren künstlerischen Bethätigung des Tondichters hervorzuthun. Er suchte daher nach einem Orte, der ihm durch eine poetische Vergangenheit, sowie durch Abgeschlossenheit, Stille und freundliche Umgebung die innere Ruhe und den Frieden zu verleihen im Stande sei, deren er, wie er wohl fühlte, zur Concentrirung seiner ganzen Geisteskraft auf die neue Aufgabe, die er sich gestellt, bedurfte. Ein solches Asyl that sich ihm in Weimar auf, woselbst er sich damals ganz niederließ, und zwar um so lieber, da der Großherzog, der ein grenzenloses Vertrauen in seine praktische Einsicht und thatkräftige Energie gewonnen, ihm im Laufe der Zeit die ganze Leitung der musikalischen und künstlerischen Angelegenheiten Weimars übergab. Er nahm seinen Wohnsitz auf der Altenburg, in einer jenseits der Ilm auf bewaldeter Anhöhe liegenden Besitzung der Großherzogin, woselbst seine Freundin, die russische Fürstin Karoline von Wittgenstein, seine Zurückgezogenheit mit ihm theilte. Als abermaligen Beweis für die künstlerische Toleranz und den weiten Blick Liszt's, der neben dem Erhabenen und Pathetischen auch dem Leichten und Gefälligen, insofern es sich nicht in das Triviale verlor, seinen Platz in der Kunst einräumte, kann die Thatsache dienen, daß die erste von ihm in Weimar dirigirte Oper Flotow's „Martha" war. Später freilich folgten Werke höherer Gattung, unter denen er, außer Wagner's „Lohengrin", den „Benvenuto Cellini" von Berlioz, Schumann's „Manfred" und dessen „Genoveva", sowie Franz Schubert's „Alfonso und Estrella" zum erstenmal auf die Bühne brachte. Auch jüngere Meister, wie Rubinstein, Raff, Lassen und Peter von Cornelius, führte er als Operncomponisten ein. Zugleich richtete er auf der Altenburg die in Weimar berühmten und vom Großherzog und allen Notabilitäten besuchten Sonntagsmatinéen ein. Die neue Epoche, die für Liszt in Weimar anhub, ward gewissermaßen durch seine sinfonische Dichtung „Der entfesselte Prometheus" eingeleitet. Seine zur Einweihung der ungarischen Metropolitankirche zu Gran geschriebene „Graner Messe" kam daselbst 1855 zur Aufführung. Die Opposition eines Theiles des Publikums von Weimar bei der 1859 stattgefundenen Aufführung des „Barbier von Bagdad" von Cornelius veranlaßte Liszt, seine dortige Stellung an der Oper niederzulegen. Nach einem wechselnden Aufenthalt in Paris (1860), Weimar (1861) und bei seinem Freunde, dem Fürsten von Hohenzollern, schlug er seine neue Residenz in Rom auf, woselbst er 1864 zu Gunsten des Papstes in der Academia sacra mitwirkte und durch

Pio nono, der von ihm nur als von „seinem treuen Sohn," seinem „Palestrina" sprach, 1865 zum Abbé ernannt ward, als welcher er sich hauptsächlich zu dem geistlichen Orden der Franciskaner hielt. Seine „Heilige Elisabeth" kam zuerst 1865 in Pesth, sein „Christus" ebenso 1867 in Rom und sein, zur 800jährigen Feier der Gründung der Wartburg geschriebenes „Wartburgfestspiel" im gleichen Jahre in der Sängerhalle der Wartburg zur Aufführung. Vom Jahre 1871 an lebte Liszt, von größeren Ausflügen in anderen Richtungen abgesehen, abwechselnd in Pesth und Weimar. In der letztgenannten Stadt hatte er schon 1870 eine von ihm dirigirte Beethoven-Feier, zur festlichen Begehung der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages unseres deutschen Großmeisters veranstaltet, welcher er eine gleiche Säkularfeier in Pesth anschloß. Im folgenden Jahre ward er von der ungarischen Regierung zum königl. Rath mit einem jährlichen Ehrengehalt von 4000 Gulden ernannt, sowie vom Großherzog von Weimar zu dessen Kammerherrn. Die erste in Deutschland stattfindende vollständige Aufführung seines ganz im Geiste der römischen Kirche empfundenen „Christus" fand 1873 in Weimar statt. — Zu den vorzüglichsten Schülern und Schülerinnen Liszt's auf dem Felde pianistischer Virtuosität zählen Hans von Bülow, Hans von Bronsart, Karl Tausig (1841 bis 1871), der junge d'Albert und Sophie Menter.

Wir schließen die Skizze, die wir von dem Sein und Wirken einer so genialen und eigenartigen Persönlichkeit wie diejenige Liszt's, zu geben versuchten, mit der nochmaligen Erwähnung jener seltenen Eigenschaften, die den Meister als Künstler und Menschen auszeichnen: mit dem abermaligen Hinweis auf seine Universalität, Humanität und Toleranz, sowie auf deren Folgen: seinen weiten künstlerischen Horizont und die selbstlose und hingebende Art, mit der er älteren und jüngeren Tondichtern der verschiedensten Richtungen und musikalischen Glaubensbekenntnisse in gleicher Weise seinen lebhaften persönlichen Antheil und reichliche Förderung im Leben angedeihen ließ. Die, allen diesen Aeußerungen einer an Herz und Geist gleich reich begabten Natur zu Grunde liegende Welt- und Kunstanschauung ist doppelt zu preisen bei einem Meister, der selber zu den Häuptern einer prononcirten Richtung gehört, den aber der Umfang seiner Empfänglichkeit für das Schöne und Neue in der Kunst, das, wie er wohl erkannt, niemals das alleinige Eigenthum einer bestimmten Zeit, Nation, Schule oder Richtung gewesen, freigehalten hat von der, sonst unter Coterien und Parteien wuchernden Intoleranz und pedantischen Principienreiterei, sowie von der hieraus resultirenden Verengerung des sowohl menschlichen, wie künstlerischen Geisteshorizontes. Ständen an der Spitze der verschiedenen Heeresfolgen, welche die Jünger der sich bekämpfenden oder gleichgültig zu einander stehenden Parteien ihren Führern leisten, mehr Geister von dem edlen Gepräge Liszt's, der Streit Aller wäre bald durch die Erkenntniß geschlichtet, daß sie, weil sie einander ergänzen, erst in ihrer Totalität den ganzen Umfang der Kunst und deren Manifestationen repräsentiren, und daß wir sammt und sonders, wenn wir von wenigen gottbegnadeten Geistern absehen, wie sie im Laufe von Jahrhunderten der Welt geschenkt wurden, um auch im Reiche des Schönen das Göttliche für jedermann greifbar zu offenbaren, den hohen ewig unerreichbaren Idealen gegenüber, nach deren künstlerischer Verwirklichung wir uns alle sehnen, unser Leben lang Jünger und Strebende bleiben! —

Zweiunddreißigstes Capitel.

Die Gegenwart.

Es würde sicher nicht einer gewissen inneren Wahrheit entbehren, wenn wir die Gegenwart als ein Epigonen-Zeitalter bezeichnen wollten. Eine Durchgangsperiode, die jenen Namen verdient, pflegt, nach ewigen in der Natur des Menschengeistes begründeten Gesetzen, einer jeden großen Blüthenepoche der Kunst, wie eine solche die Musik während der letztvergangenen anderthalb Jahrhunderte durch das Auftreten der sechs Heroen deutscher Tonkunst und der ihnen sich anschließenden großen Talente erlebte, zu folgen. Es fehlt überdies auch nicht an einer Reihe anderer Wahrnehmungen, die uns darthun, daß wir wirklich in ein erneutes Zeitalter des Epigonenthums (und zwar nicht in der Musik allein) eingetreten sind, wozu auch die gelegentliche leidenschaftliche Herabsetzung der großen Progonen oder umgekehrt, die krankhafte Sucht gehören, bald hier einen zweiten Rafael und Phidias, bald dort einen wiedergeborenen Mozart und Shakespeare zu wittern und der Welt mit Pomp anzukündigen; und zwar umsomehr, da solche Symptome auf das Genaueste mit Erscheinungen früherer Epigonenzeiten der Künste korrespondiren und sich in unseren Tagen selbst bis in private Kreise fortsetzen. So zeigte man dem Verfasser vor 30 Jahren einen schönen ihm unbekannten Jüngling, mit dem er in einer fremden Stadt in geladener Gesellschaft zu Tische saß und fügte ziemlich hörbar für den Betreffenden hinzu: „Den sehen Sie sich an; das ist der Goethe des 19. Jahrhunderts!“ Nun ist zwar wunderbarer Weise, trotz solcher vorzeitiger Vergötterung, aus jenem jungen Mann einer unserer besten modernen deutschen Dichter geworden, der aber ebensowenig an Goethe reicht, als ein so liebenswürdiges und feingeistiges Talent wie Chopin, an Schumann oder Schubert. Und wie oft ist in jenen, seit diesem Erlebniß verflossenen 30 Jahren wiederum in der Tonkunst (namentlich in der, nicht nur von der Verlästerung, sondern auch von der Reclame lebenden musikalischen Parteipresse) von einem bald hier, bald dort vom Himmel gefallenen Beethoven redivivus oder von himmelstürmenden musikalischen „Titanen“ die Rede gewesen, wenngleich die so Gepriesenen nach zehn Jahren entweder wohlfeiler zu haben, oder verschollen waren.

Trotz aller solchen an und für sich untrüglichen Wahrzeichen einer wieder eingetretenen Epigonenzeit spricht jedoch Manches gegen eine durchschnittliche Kennzeichnung der heute lebenden und wirkenden Meister durch den Namen von Epigonen. Zunächst weiß der Autor aus persönlichen und namentlich unter Fachgenossen gemachten Erfahrungen, daß jener Ausdruck Mißverständnissen ausgesetzt ist. Hierzu mag der fälschlicher Weise so häufig in einem verächtlichen Sinne Gewohnheit gewordene Gebrauch dieses Wortes, noch verstärkt durch die tendenziöse Färbung, die dasselbe seit dem Erscheinen von Immermann's Roman „Die Epigonen“ erhalten, viel mit beigetragen haben. Jedenfalls glaubt mancher tüchtige Künstler, daß man ihm damit nicht nur Talent und Selbstständigkeit absprechen, sondern ihn auch als einen bloßen Nachbeter und Nachahmer darstellen wolle, obwohl doch jenes Wort seinem Begriffe nach nichts von alledem besagt, sondern es vielmehr einfach

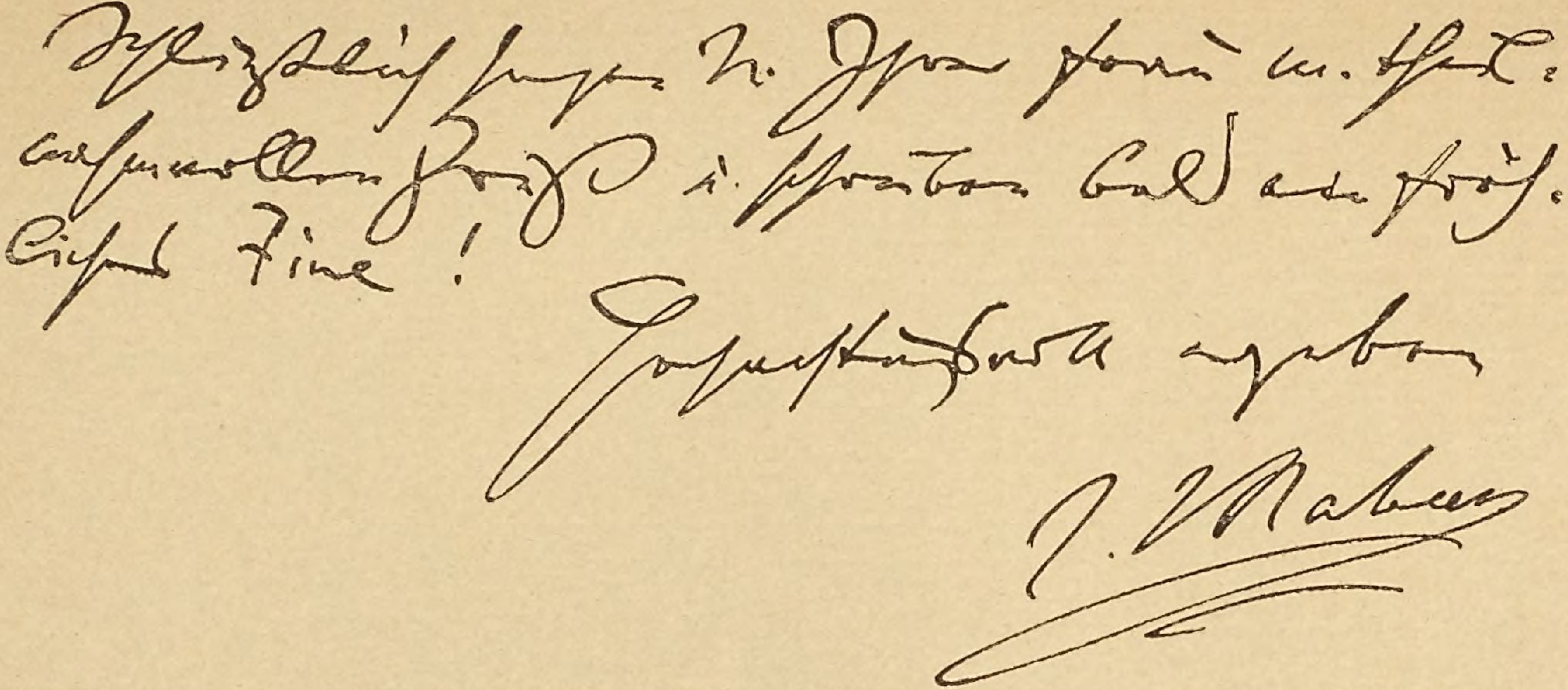
nur ein Geschick ist, ein „Nachgeborener“ zu sein, für das Niemand verantwortlich gemacht werden kann. Aber auch begrifflich genommen, reicht uns die Bezeichnung der Gegenwart als eines Epigonenzeitalters für die Mannigfaltigkeit der Richtungen, der Künstlerpersönlichkeiten und deren nationale Besonderheiten, welche das Reich der Tonkunst heute umfaßt, nicht völlig aus. Der Verfasser zieht es daher vor, wieder bei dem Punkte anzuknüpfen, bei welchem er am Ende der Einleitung zum zehnten und letzten Abschnitt dieses Buches stehen geblieben. Er deutete dort (wenn auch nur flüchtig skizzirt) an, daß wir im Fortgang der Musikgeschichte das Vorhandensein eines, aus dem Reflex mittelalterlicher Weltanschauung erwachsenden Zeitalters der Tonkunst (welches die altfranzösische, gallo-belgische, niederländische, römische und altvenezianische Schule umfaßte) zu constatiren hatten. Wir fügen dem hier hinzu, daß diesem Zeitalter ein anderes, es ergänzendes und aus dem Reflex antik-classischer Weltanschauung hervorgegangenes Zeitalter der Tonkunst gegenüberstehen würde, wenn außer den Theorien der griechischen Musik auch die Notenpartituren der darin angepriesenen Musikstücke auf uns gekommen wären. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnen auch jene beiden, ihrem Geiste nach entgegengesetzten Renaissancezeitalter, deren wir in der Einleitung zum zehnten Abschnitt gedachten, eine neue Beleuchtung; denn die classische Renaissance der Tonkunst würde noch eine ganz andere Gestalt gewonnen haben, wenn der christlich-abendländischen Nachwelt die Musik zu Sophokles' und Aeschylos' Tragödienchören oder die Stücke der griechischen Instrumentalvirtuosen nicht bloß durch Schilderungen, sondern tönend bekannt geworden wären. Da nun aber einmal die bei der Antike anknüpfende Renaissance der Musik nicht, wie diejenige der bildenden Künste, des Vorzugs genoß, noch erhaltenen Kunstwerken gegenüber zu stehen, so bleibt es erstaunlich, daß sie sich dennoch (soweit sie dies unter so erschwerenden Umständen vermochte) in gleicher Weise an Stimmung und Geist des Weltzeitalters der Hellenen anschloß, als dies die romantische Renaissance der Tonkunst bis in die Gegenwart hinein, mit Bezug auf Geist und Stimmung des Mittelalters und der daran sich knüpfenden christlich-germanischen Sagenkreise gethan. Wir berührten bei dem Nachweis des Vorhandenseins von zweien, statt nur einer Renaissance bereits, daß sich beide in ihrem geschichtlichen Verlauf in so eigenthümlicher Weise gekreuzt hätten, daß, während die Renaissance der Classicität schon ablief, die jüngere Renaissance, diejenige der Romantik, erst aufkam, und daß sich wiederum mitten in den Verlauf der classischen Renaissance ein, durch die Italiener herbeigeführtes: classische mit christlicher Weltanschauung verschmelzendes Blüthezeitalter der bildenden Künste (Bramante und Rafael bis Correggio), dagegen mitten in den Verlauf der romantischen Renaissance ein durch die Deutschen hervorgerufenes: griechische mit mittelalterlicher Weltanschauung verschmelzendes Blüthezeitalter der musischen Künste (Bach und Klopstock bis Beethoven und Goethe) hineinstellt. Als für uns hier wichtig dürfte es sich jedenfalls erweisen, daß die neudeutsche Schule, soweit sie durch Wagner und Liszt vertreten und durch Berlioz und Robert Schumann mit vorbereitet worden, keineswegs (selbst falls man von der Gegenwart als von einem „Epigonenzeitalter“ reden wollte) mit diesen ihren wichtigsten Repräsentanten unter die Epigonen zu stellen wäre, sondern vielmehr jenem, a priori nach großen organischen Bildungsgesetzen sich vollziehenden

Entwickelungsgang der Tonkunst angehört, der erst mit dem Ausklingen der romantischen Renaissance seinen Abschluß in der Musik findet. Darum durfte auch der Verfasser, im 31. Capitel, Wagner aus zwiefachen Gründen als „das letzte Wort der Romantik“ bezeichnen. War doch dies letzte Wort der Romantik zugleich das letzte Stadium der Manifestationen und Bethätigungen der Tonkunst im Culturleben der Menschheit, soweit sich dieses streng consequent nach organischen Gesetzen vollzog, womit nicht gesagt sein soll, daß die Neuromantik, wie die Jünger der betreffenden Schule, in leicht begreiflicher Subjectivität und pro domo streitend behaupten: auch Ziel und Zweck dieser organischen Entwickelung gewesen sei. Als Höhepunkt des gesammten Werdeprocesses der Tonkunst erscheint vielmehr, soweit sich ein solcher gegen Ende des 19. Jahrhunderts vor- und rückwärts überschauen läßt, die von Bach bis Beethoven reichende Genie-Epoche der Musik, und zwar eben darum, weil sie, wie wir an seinem Orte darstellten, die Epoche der Verschmelzung der entgegengesetztesten Weltculturen, soweit die Musik eine solche im Reflex des Tonlebens zu vollbringen vermag, gewesen ist. Dennoch bleibt es hochbedeutend und (wenigstens für den Historiker) ein jedes leidenschaftliche oder blind sich ereifernde Für und Wider ausschließend, daß auch die, während des letzten Stadiums des, nach einer unabänderlichen Gesetzeslogik sich vollziehenden Lebensprocesses der Tonkunst schließlich erblühende neuromantische Schule eine geschichtliche Nothwendigkeit war und daher ebenso gewiß kommen und eines Tages in's Leben treten mußte, als alle übrigen Richtungen und Schulen der Tonkunst, welche nicht in einer nur vorübergehenden Mode- oder Geschmackswandlung, sondern tiefer, nämlich im gesammten Entwickelungsgange der Musik, begründet waren.

Was freilich nunmehr, nachdem jener organisch abgeschlossene und in klarer Uebersichtlichkeit sich darstellende Entwickelungsgang der Tonkunst hinter uns liegt, für die letztere kommen wird und kommen kann, vermag der jetzt Lebende nur ganz im Allgemeinen zu ahnen oder anzudeuten, da es sich jedem Nähertreten entzieht und das Geheimniß jenes, die gesammte Schöpfung durchdringenden Allgeistes ist, dessen Walten sich, für eine von subjectiven Standpunkten losgelöste Contemplation, in gleicher Weise in den Normen alles geschichtlichen und culturgeschichtlichen Fortschrittes, wie in den Gesetzen der Natur und der Kunst spiegelt. Wir wissen einstweilen nur, daß ebenso gewiß, als einerseits die neuromantische Schule und ihre Führer durchaus noch jener, mit ihnen selber so deutlich zu einem vorläufigen letzten Abschluß gelangten organischen Entwickelung der Tonkunst angehören, die nicht (wie dies in der ältesten Menschheitsgeschichte der Fall gewesen) ausschließlich im Kreise nur einer Nation verlief, sondern ihr Ziel allein innerhalb jenes verbundenen Werdens der Menschheit erreichte, das mit dem Eintritt der Griechen in die Culturgeschichte begann, andererseits dagegen die der Gegenwart angehörenden Meister (soweit dieselben sich nicht als Jünger der schon vor ihnen dagewesenen Richtungen und Schulen ausweisen) nicht mehr an jener zweitausendjährigen normalen Entwickelung der Tonkunst, deren Ausgang wir in unseren Tagen erreicht, participiren. Die letzteren gehören vielmehr schon der Durchgangsepoche an, die (gleichviel ob die Vergangenheit ausklingend oder die Zukunft vortönend) die Brücke zwischen der durch Wagner zu ihrem letzten Abschluß gekommenen romantischen Renaissance der Künste und jenem neuen Kunstweltzeitalter bildet, dem wir

erst entgegengehen. Wenn wir nun — um wenigstens eine Andeutung bezüglich der Wirkung dieses kommenden Zeitalters auf die Tonkunst zu geben — annehmen dürfen, daß die damit verbundene Epoche sich dadurch kennzeichnen werde, daß darin jene harmonischste, gleichgewichtigste Verschmelzung von Classicität und Romantik, Wohllaut und charakteristischem Ausdruck, tiefstem seelischen Inhalt und durchgeisteter Kunstform, welche unsere Großmeister von Bach bis auf Beethoven bereits thatsächlich, wenn auch unbewußt, vollbrachten, nunmehr, als das Resultat einer gereifteren Erkenntniß auch in das Bewußtsein aller durchgebildeteren Tonkünstler und Musikfreunde übergehen werde, und daß schon allein eine in diesem Umfange verbreitete höhere Kunstanschauung die Folge haben müsse, für eine jede, Neues und Bedeutendes oder eine besondere Gattung darstellende Richtung der Tonkunst Raum, Licht und Luft zu schaffen, gleichviel ob sie sich als eine romantische oder classische, als ein Kind der absoluten, sich selber genügenden, oder der mit anderen Künsten zu vorübergehender Verbindung sich gattenden Musik kennzeichne, so glauben wir mit dieser Voraussetzung wenigstens nahe an das heranzustreifen, was aus der thatsächlichen Logik des ganzen bisherigen Zusammenhanges der Musikgeschichte consequenter Weise geschlossen werden muß. Jedenfalls erscheint ein Kunstweltzeitalter wie das hier angedeutete, nachdem alle übrigen musikalischen Strömungen und Tendenzen sich erschöpft oder ausgeklungen haben, als das einzige überhaupt noch mögliche, falls die Musik sich nicht in einem ziellosen Kreislauf drehen, oder zum Stillstand und Aufhören gelangen, oder endlich sich nicht lediglich auf eine einzige unter ihren vielen Gattungen und Richtungen beschränken und in Folge solcher Einseitigkeit in's Kranke und Abnorme verlieren, ja zum Absterben verurtheilt sehen soll. Ist dem aber so, wie wir hier andeuteten, so wird durch jene Epoche, die da erst kommen soll, auch die Zeit, in der wir selbst augenblicklich leben, noch besonders gekennzeichnet, indem sie uns darüber aufklärt und vergewissert, daß wir im Reiche der Tonkunst gegenwärtig erst recht mitten in jenem Zeitalter der Conflicte entgegengesetzter Weltculturen stehen, in welches Architektur, Plastik, Malerei und Poesie, als die älteren Künste, schon seit vielen Jahren, daher vor der Musik, eingetreten sind: in jenes Zeitalter der Conflicte nämlich, welches, wie es im 19. Jahrhundert stärker als früher, Kunst und Literatur ergriffen hat, auch im übrigen Geistesleben der Gegenwart immer schreiendere Gegensätze und unversöhnlichere Mächte hervorrief, deren Aufeinanderplatzen sich in jenem Kampfe um Sein und Nichtsein ausprägt, der sich in der Gegenwart ebensowohl im Felde der Religion, Philosophie und Naturwissenschaft, als im socialen Leben und Staate abspielt und dessen Steigerung, zu immer aggressiver auftretenden Umsturzideen und fortgesetzt bedrohlicher werdenden Dimensionen, der Verfasser bereits vor mehr als fünfzehn Jahren voraussagte*). Zwar begann das Zeitalter der Conflicte im Gebiete des Glaubens schon nach der Reformation, in dem der bildenden Künste schon im cinquecento und 17. Jahrhundert, sowie endlich in der Literatur, in der Philosophie, den Naturwissenschaften, im Staate und im socialen Leben bereits während des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Erst in der zweiten Hälfte des neun-

*) Man vergleiche des Autors „Tonkunst in der Culturgeschichte" Seite 643, 644, 726 und 727.


Hochachtungsvoll ergeben
J. Brahms

Facsimile. Schluß eines Briefes von Johannes Brahms aus Wien an den Autor vom Frühling 1885, der sich auf die baldige Vollendung der „Illustrirten Musikgeschichte“ bezieht.

zehnten Jahrhunderts jedoch gelangten die in allen genannten Geistesgebieten widereinander streitenden Mächte zum vollen Bewußtsein ihres scheinbar unversöhnlichen Gegensatzes und sind daher seitdem auch erst in den Künsten in einen offenen und bewußten Kampf miteinander getreten — in einen Kampf, der erst dann geschlichtet werden kann, wenn ein höheres, als das Parteibewußtsein, unser, durch die Wirren der Zeit und den Widerstreit einseitiger Meinungen verdunkeltes Wissen von der Totalität unserer Zustände wieder aufleben lassen wird.

Hiervon vermag jedoch für den Augenblick noch nicht die Rede zu sein; ein an dieser Stelle zu gebender Ueberblick der musikalischen Gegenwart kann daher heute nur erst eine Darlegung der in derselben vorwaltenden musikalischen Richtungen, sowie der in deren Vertretern sich manifestirenden Gegensätze sein, mithin nur auf eine Darstellung der heute lebenden und wirkenden Tonkünstler hinauslaufen, wie sie entweder im offenen Conflicte, oder in einem nur passiven Beharren bei ihren verschiedenen musikalischen Glaubensbekenntnissen und bei den aus ihrem ebenso verschiedenen Bildungsgange gewonnenen Resultaten nebeneinander existiren und hergehen. Da aber, nächst den entgegengesetzten Principien, von denen gegenwärtig in der Musik ausgegangen wird, auch das in unserem Zeitalter neu erstarkte Nationalitätsbewußtsein vielfach die besondere Natur ganzer Gruppen von Tondichtern beeinflußt und bestimmt, und zwar ebenfalls in einer weit bewußteren Weise als dies jemals früher der Fall gewesen, so empfiehlt sich's, die heute lebenden und wirkenden Tonkünstler, neben ihrer Kennzeichnung durch die besondere Schule, aus der sie herkommen oder der sie wahlverwandt sind, auch nach den Nationen, denen sie angehören, zusammenzustellen und zu gliedern. Selbstverständlich ist es dem Verfasser unmöglich, hierbei aller jetzt lebenden und wirkenden Tonkünstler, die Compositionstalent besitzen oder schon anfingen sich an dem Ort, in der Gegend, in denen sie wohnen, bekannt zu machen, zu gedenken. Er hat sich vielmehr, da vom Einzelnen kein Allwissen gefordert werden kann, bei einer so kurz zu fassenden Besprechung der Gegenwart, wie sie an dieser Stelle allein möglich ist, auf solche Tonkünstler zu beschränken, deren Namen und Leistungen, über ihre Stadt, Provinz und Heimath hinaus, bereits zur Kenntniß wenigstens jener Hälfte der musikalischen Welt gelangt sind, die deren Intelligenz vertritt. Auch wird der Autor zu einem solchen Verfahren überdies noch durch andere Gründe bestimmt. Zunächst durch die Rücksichtnahme, die er auf den festbegrenzten räumlichen Umfang, die innere Anordnung seines Buches und die Verhältnisse der Theile desselben zu einander zu nehmen hat, welche letztere nicht gestatten würden, das Capitel Gegenwart die Proportionen überschreiten zu lassen, die ihm im Plane des Ganzen zugedacht waren. Dann aber auch durch die Erwägung der besonderen Aufgabe einer allgemeinen Musikgeschichte, deren Zweck es ja weniger ist, bloßer Durchschnittsleistungen zu gedenken, gleichviel ob dieselben in ihrem besonderen Kreise als erfreulich und zureichend zu bezeichnen sind, sondern die sich vielmehr einerseits nur mit dem Außerordentlichen und Vortrefflichen, andererseits mit dessen Gegenüber, dem Abnormen, sowie auch mit dem musikalisch-culturgeschichtlich Bemerkenswerthen zu beschäftigen hat, das für den Kunsthistoriker immer noch mehr Interesse hat, als das bloß Indifferente oder selbst Tüchtige, welches für sich allein zwar im Leben, aber durchaus noch nicht in der Kunst ganz ausreicht. Es konnte daher der

Leistungen manches wackeren Künstlers, die, falls es sich um eine specielle Geschichte der nur deutschen, französischen oder italienischen Musik gehandelt hätte, eine Erwähnung beanspruchen durften, hier entweder überhaupt nicht, oder mit nicht viel mehr als der Anführung des Namens des Componisten gedacht werden. Dagegen durften wir solche Fachgenossen hier mit einem gewissen Rechte anführen, die, wenn sie auch vielleicht an Talent nicht über manche von uns unerwähnte Tonkünstler emporragen, doch durch das Anklingen einer neuen Richtung, die Eroberung eines neuen Ausdrucksgebietes oder durch das Wiederbearbeiten eines seit Jahren nicht mehr angebauten und brachliegenden besonderen Feldes der Tonkunst sich irgend ein persönliches Verdienst um die Musik in ihrer Gesammtheit erworben haben. Nicht weniger endlich fielen in den Kreis unserer Betrachtung diejenigen Männer, die der neuerdings sich immer großartiger entwickelnden Wissenschaft der Musik, sei es auf theoretischem, historischem oder ästhetischem Felde, ihr Leben gewidmet und in ihren hierher bezüglichen Arbeiten, sei es in Buchform, sei es in einer anderen abschließenden Weise, Dauerndes und auf die Nachwelt Fortwirkendes geleistet. Unsere ausgezeichneten Dirigenten, trefflichen Lehrer und hervorragenden Orchestermitglieder dagegen, die sich ja im Ganzen ein unendlich größeres Verdienst um die Tonkunst erworben, als mittelmäßige Componisten oder nur durch ihre Technik hervorragende Virtuosen, mußten wir, bei ihrer ungewöhnlich großen Anzahl, leider unerwähnt lassen, oder konnten derselben nur in den Fällen besonders gedenken, wenn sie zugleich auch hervorragende Componisten und Musikgelehrte oder die Lehrer bedeutender Schüler waren. Als eine Art von Ausgleichung dem gegenüber möge es darum wenigstens gelten, daß wir unter den reproducirenden Musikern nur solche erwähnten, die ihre glänzenden Stimmmittel oder die von ihnen erworbene außerordentliche Fertigkeit auf einem Instrument, hauptsächlich der Wiedergabe von Meisterwerken widmeten und hierdurch in den Dienst wahrer Kunst stellten. — Aber selbst nach den im Vorstehenden ausgesprochenen Voraussetzungen und den damit verbundenen Andeutungen der Grundlinien, die dem Verfasser bei dem Entwurf des vorliegenden Capitels zur Richtschnur dienen mußten, kann er nicht dafür einstehen, wenn in dasselbe dieser oder jener Name von ihm aufgenommen worden sein sollte, der vor dem höchsten Richterstuhle der Kunst einen geringeren absoluten künstlerischen Werth behauptet, als manches jener mehr oder weniger noch verborgen gebliebenen Talente, von deren Wirken noch keine Kunde bis zu ihm gedrungen ist. Doch hofft er das, was ihm in dieser Beziehung hier möglicher Weise das erste Mal entgangen sein sollte, bei späteren Auflagen vorliegenden Werkes nachzuholen, ja, er wagt selbst vorauszusetzen, daß dies, falls er persönlich hierzu nicht mehr im Stande wäre, durch solche Männer geschehen werde, die sein Buch in seinem Geiste fortsetzen sollten.

Gehen wir, nach diesen nothwendigen einleitenden Worten, zu dem eigentlichen Gegenstande des Schlußcapitels unseres Buches über, indem wir es nunmehr versuchen, den Mitlebenden ein einigermaßen übersichtliches Bild von der Gruppirung, den vornehmsten Schöpfungen und der künstlerischen Tendenz der hervorragendsten Tonkünstler unter unseren Zeitgenossen zu entwerfen. Beginnen wir, wie billig, mit den heutigen deutschen Meistern, da Deutschland die vor anderthalb Jahrhunderten zuerst errungene und in der Gegenwart auch allgemein anerkannte Führung

in der Tonkunst bisher immer noch behauptet; womit freilich nicht gesagt sein soll, daß ihm eine solche auch fernerhin und für alle Zeiten verbleiben werde. Verdient und behält doch, wie die Geschichte der Künste darthut, eine Nation die Führerschaft in einer Kunst nur so lange, als sie sich derselben werth zeigt, d. h. so lange, als ihr Blick den ganzen weiten Geisteshorizont jener Kunst, an deren Spitze sie steht, umfaßt. Verengt sich ihr dagegen die freie Umschau, und tritt an deren Stelle nach und nach eine tendenziöse Beschränkung ihres Blickes auf nur eine einzige unter den hundert Richtungen und Gattungen, die die Totalität einer Kunst ausmachen, so hat die Stunde geschlagen, in der ihre Herrschaft zu Ende und in die Hände eines naiver und unbefangener gebliebenen Volksthums übergeht. Dies würde auch für die Deutschen der Fall sein, wenn es ihnen nicht mehr gelingen sollte, sich von dem seit den letzten 35 Jahren unter ihnen aufgekommenen musikalischen Subjectivismus und dessen Giftblüthen: der Intoleranz gegen Alles, nicht dem Talent und Geschmack des Individuums oder den Interessen und Tendenzen einer Coterie und eines Parteiprogrammes Dienende, zu Gunsten eines erneuten Erfassens der Tonkunst, in deren über alle Einseitigkeit erhabenen und alle Gegensätze vermittelnden Universalität zu befreien. —

Wir unterscheiden in der Gegenwart in Deutschland drei entschieden ausgeprägte Hauptrichtungen, von denen sich die erste der neuromantischen Schule anschließt, eine zweite, die immer noch lebendig gebliebene Schule Mendelssohn's vertritt und eine dritte unter dem noch fortwirkenden Einflusse Robert Schumann's steht, und zwar wiederum hauptsächlich unter solchen Einwirkungen Schumann's, die von ihm, als dem Beherrscher der strengen Kunstform, daher als von dem Classiker unter den neuromantischen Meistern ausgegangen sind. Hierdurch erhält ein großer Theil der Repräsentanten dieser Richtung noch eine Nebenbeziehung zu den Jüngern der Mendelssohn'schen Schule, während dagegen eine andere Reihe von Anhängern Schumann's, auf welche vorwaltend solche künstlerische Tendenzen dieses Meisters eingewirkt, die ihn direct mit Berlioz verbinden und ihn zugleich Wagner und Liszt mit vorbereiten ließen, wiederum nicht außer Beziehung zu den Neuromantikern stehen, so daß die Jüngerschaft Schumann's eine ganz eigenthümliche Mittelstellung in der Gegenwart, zwischen Mendelssohn's Classicität und Wagner als dem gesteigertesten Romantiker einnimmt, wobei die Grenzen beider Richtungen oft so sehr ineinanderlaufen, daß man nur in einer mäßigen Anzahl von Fällen von entweder directen Anhängern des neu-deutschen, oder des classischen Romantikers Schumann zu reden vermag. — Anknüpfend an jene drei in Deutschland heute vorwaltenden Richtungen haben wir endlich noch, um allen Mißverständnissen im Folgenden vorzubeugen, zu bemerken, daß wenn von uns dieser oder jener deutsche Tondichter zur Schule Mendelssohn's, Schumann's oder Wagner's gezählt wird, damit selbstverständlich niemals eine ausschließliche Einwirkung des genannten älteren auf den betreffenden jüngeren Meister gemeint ist, sondern immer entweder nur eine zwischen beiden bis zu einem gewissen Punkte waltende Hauptbeziehung, oder auch lediglich das bloße Emporkommen des angeführten Kunstjüngers unter gewissen, ihn am frühesten bestimmenden Einflüssen.

Gehen wir nach diesen nothwendigen Vorbemerkungen zunächst zu den Meistern über, die in ihrer Jugend dem Sterne Schumann's folgten und in manchen Fällen

auch während ihrer ganzen Künstlerlaufbahn unter seinem Panier und in seinem Sinne wirkten und weiterstrebten. Wir nennen unter den hierher zählenden Tondichtern, und zwar als das vornehmste Talent der ganzen Richtung, vor allen Anderen Johannes Brahms. Zwar ist uns wohl bewußt, daß wir hiermit bei einem gewissen excentrischen Theil seiner Verehrer (von uns schon vor Jahren „Brahmanen“ getauft) heftig anstoßen werden, da jene Panegyriker, die an Fanatismus und Ausschließlichkeit den von ihnen viel geschmähten extremen Wagnerianern nichts nachgeben, ihren Abgott thurmhoch über Schumann, ja neben Beethoven stellen. So wenig wir nun Brahms für solche Aussprüche der Bombastiker und Rabulisten unter seinen Anhängern verantwortlich machen wollen, so haben wir doch von dem objektiveren Standpunkte kunsthistorischer Kritik aus die Pflicht, solche innerlich hohle und leichtsinnig hingeworfene Aeußerungen als das zu bezeichnen, was sie sind: als die subjectiven Verirrungen gewisser, in ihrer Verzückung unzurechnungsfähiger Fantasten. Wir treten damit der in Wahrheit vorhandenen Bedeutung, die Brahms als Tondichter besitzt, keinen Augenblick zu nahe, um so weniger, als wir glauben, dem Hamburger Meister auch dann noch keinen geringen Platz unter seinen Zeitgenossen einzuräumen, wenn wir ihn als das hervorragendste Talent bezeichnen, das Deutschland seit dem Tode Wagner's besitzt: als ein Talent, dem unter den Lebenden nur ein Rubinstein an die Seite zu stellen sein dürfte.

Fig 297. Johannes Brahms.

Johannes Brahms ward am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren. Er war der Sohn eines Contrabassisten im Orchester des dortigen Stadttheaters. Nachdem er 1847 schon erfolgreich als Pianist aufgetreten war, besuchte er 1853 auf einer Rheinreise Robert Schumann in Düsseldorf, der sich von seinen damaligen frühen tondichterischen Versuchen so sympathisch berührt und ergriffen fühlte, daß er den Jüngling in der Brendel'schen Musikzeitung unter der Ueberschrift „Neue Bahnen“ und mit dem Ausruf: „Er mußte kommen!“ der erstaunten Welt als ein Talent ersten Ranges ankündigte. Die Folgen einer solchen Auszeichnung traten zunächst

in dem schon 1854 zu Leipzig stattfindenden Verlag einer Anzahl seiner Lieder und Clavierstücke, sowie in dem günstigen Vorurtheil, mit dem das deutsche Publikum diesen früh veröffentlichten Arbeiten entgegenkam, an den Tag. Im Jahre 1863 verlegte Brahms seine Residenz von Hamburg nach Wien, woselbst er vorübergehend (bis 1864) die Direction der Wiener Singakademie und von 1872 bis 74 die Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde übernahm, im Uebrigen aber als Privatmann lebte, da sein Drang zur Composition ein zu lebhafter war und ihn zu sehr beschäftigte und ausfüllte, als daß ihm Lust und Zeit zur regelmäßigen Fortsetzung der Leitung großer Musikinstitute geblieben wäre. Dagegen zog ihn das heitere und ungebundene Leben Wiens, woselbst sich sehr bald ein Kreis von Freunden und Anhängern um ihn gebildet hatte, ungemein an und trug, in Verbindung mit seiner Loslösung von bestimmten Verpflichtungen, mächtig mit dazu bei, ihm jenes Gefühl von Freiheit und Unabhängigkeit zu verleihen, das der künstlerischen Production so günstig ist und dem wir seitdem das Erblühen so mancher bedeutenden oder hold anmuthenden Tondichtung verdanken. Im Jahre 1882 war die Zahl der von ihm veröffentlichten Werke bereits auf einige achtzig gestiegen und dürfte der Tondichter gegenwärtig wohl sein hundertstes Opus überschritten haben. Unter dieser großen Anzahl seiner Schöpfungen erwähnen wir, als der entweder bekanntesten oder hervorragendsten: das große, viel Tiefes und Ergreifendes enthaltende, für gemischten Chor, Soli und Orchester componirte Werk „Ein deutsches Requiem," zuerst aufgeführt 1868 in Wien; ferner seine, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester geschriebene Cantate „Rinaldo"; die für Altsolo, Männerchor und Orchester componirte „Rhapsodie" (ein Fragment aus Goethe's „Harzreise"), sowie seine beiden für gemischten Chor und Orchester geschriebenen Werke „Schicksalslied" und „Triumphlied". Unter Brahms' Instrumentalcompositionen stehen obenan seine drei Sinfonien. Die erste derselben, die C moll-Sinfonie, welche Brahms' Gefolgschaft, mit Beziehung auf Beethoven's neunte, der Welt als „die zehnte Sinfonie" ankündigte, bleibt, wenn wir von solchem überschwenglichen Phrasengeklingel absehen, immer ein höchst geistvolles und interessantes Werk. Höher noch stellen wir die beiden folgenden sinfonischen Werke, unter denen die, von Beethovenaspirationen mehr absehende D dur-Sinfonie uns die Künstlerindividualität des Tondichters Brahms selber noch entschiedener und reiner als ihre Vorgängerin zeichnet, während die liebenswürdige, fast pastoral gehaltene und am meisten naiv gebliebene F dur-Sinfonie die allgemein zugänglichste ist, wie denn die Wiener, bei deren im Winter von 1883 auf 84 stattfindenden ersten Aufführung, sagten: „Diesmal haben wir den Brahms gleich verstanden." Auch seiner „tragischen Ouvertüre", der frischen, von Humor durchgeisteten „akademischen Festouvertüre", prächtiger Orchestervariationen über ein Thema von Jos. Haydn, der beiden Serenaden für Orchester in G dur und A dur, sowie seiner zwei Clavierconcerte und eines Violinconcertes sei hier rühmend gedacht. Unter seinen Kammermusiken heben wir seine beiden schönen, gewissermaßen eine neue Gattung der Kammermusik vertretenden Sextette für Streichinstrumente hervor, unter denen namentlich das erste, durch den darüber ausgegossenen Hauch musikalischer Poesie und seine ungesuchte Originalität, unser Liebling ward. Wir erwähnen daneben ferner einer von einem edeln Ernste getragenen, durchaus tief empfundenen, obwohl schon früh componirten Sonate für Cello und Clavier, sowie einiger bedeutender Streichquartette, Claviertrios,

Clavierquatuors und Clavierquintette. — Auch unter den Liedersängern der Gegenwart steht Brahms mit obenan und begegnen wir gerade auf diesem Gebiete, sowohl im Felde des mit Clavierbegleitung geschriebenen Sololiedes, als des vier- und sechsstimmig componirten a capella-Liedes, wahren Perlen dieser Gattung; wir gedenken hier nur der „Magelonenlieder“ oder solcher Lieder wie: „Wie bist du meine Königin“, „Gutenabend, Gutenacht“, „Verfehltes Ständchen“ u. s. w, denen sich auf gleichem Felde auch noch äußerst schöne Duette für Frauenstimmen anschließen.

Wollen wir die Stellung von Johannes Brahms nicht nur in ihrem Zusammenhange mit der Musik der Gegenwart, sondern auch mit der der Vergangenheit in's Auge fassen, so steht der Meister einerseits als einer der hervorragendsten Vertreter jener durchgeisteten, classischen Kunstform da, wie sie uns unsere, auf diesem Gebiete unvergleichlich zu nennenden gewaltigen Progonen, von Bach bis auf Beethoven, überlieferten, während er als ein Dichter in Tönen, obwohl ursprünglich dominirend von Schumann beeinflußt, sich auch nach dieser wesentlichsten Seite hin zu einem selbstständigen musikalischen Charakterkopf ausprägte. Brahms gehört nicht zu den Naturen, die mühelos produciren oder die, wie Schiller von Goethe sagt, nur leise an den Baum der Kunst zu rühren brauchen, damit ihnen die reifen Früchte in den Schooß fallen. Er zählt vielmehr zu jenen kampfesfrohen, energievollen Künstlern, die (gleich dem sich hierüber gegen den Dichterfreund beklagenden Schöpfer des „Wallenstein“) das Höchste, was sie erreichen, sich unter Kämpfen mit sich selber abringen und von denen sich nur in Ausnahmefällen eine Schöpfung so leicht loslöst, als wäre sie ein freies Geschenk der Götter. Doch will es uns scheinen, als ob unser Meister, ebenso wie er den stark ausgesprochenen Subjectivismus eines Theiles der Arbeiten seiner frühesten und mittleren Schöpferperiode allmälig überwand und durch das Waltenlassen der Form bändigte, auch den ihm eingeborenen Hang zur musikalischen Grübelei und einer mitunter zu sehr nur aus der Reflexion hervorgegangenen Schaffensthätigkeit, die manchem seiner Werke einen schwülen oder abstracten Charakter verlieh, überwunden habe und sich unwillkürlich jener, den Künstler beglückenden goldenen Naivität zuzuneigen beginne, die die eigenen Inspirationen keiner tendenziösen Selbstkritik mehr unterwirft und damit allmälig zur vollen Unbefangenheit, der wahren Mutter der Freiheit in der Kunst gelangt sei. Jedenfalls steht uns in Brahms ein Talent gegenüber, das es nicht nur äußerst ernst mit sich und der Kunst meint und allem Trivialen völlig unzugänglich ist, sondern auch ein Meister, dem die Musik der Gegenwart eine große Bereicherung ihres Tonschatzes verdankt und dessen Name darum auch, wenn man die Besten nennt, von den Lippen aller echten Kunstfreunde ertönt.

Nächst Brahms haben wir, als eines der bedeutendsten deutschen Tondichter der Gegenwart, des vor Kurzem erst aus der Welt geschiedenen, am 6. April 1815 zu Lommatzsch in Sachsen geborenen, am 29. October 1883 zu Pesth gestorbenen Robert Volkmann zu gedenken. Er liefert ein Beispiel mehr für die außerordentliche musikalische Productivität des kleinen Landes, welches heute durch das Königreich Sachsen repräsentirt wird und schon im 17. Jahrhundert einen Johann Hermann Schein, Hammerschmidt und Heinrich Schütz, im 18. Jahrhundert die Meister Adam Hiller, Naumann und Schicht, sowie im 19. Jahrhundert einen Robert Schumann, Richard Wagner, Otto Grimm und Volkmann, von anderen

tüchtigen Meistern abgesehen, hervorbrachte, während überdies hier die deutschen Musiker Seb. Bach, Friedemann Bach, Hasse, C. M. v. Weber, Moritz Hauptmann und Felix Mendelssohn die wichtigsten Stätten ihrer Wirksamkeit fanden. — Der Vater Rob. Volkmann's, welcher Cantor war und den Sohn im Clavier- und Orgelspiel unterrichtete, bestimmte ihn demungeachtet zum Lehrer und ließ ihn, zu diesem Zweck, das Seminar in Freiberg besuchen. Auf Anacker's, des dortigen Musikdirectors Zureden, ergab sich Volkmann 1836 contrapunktischen Studien in Leipzig, woselbst 1839 sein erstes Clavierwerk „Phantasiebilder" erschien. Im gleichen Jahre besuchte er Prag und ließ sich dann für längere Zeit in Pesth nieder. Von 1854 bis 58 begegnen wir ihm privatisirend in Wien und hierauf abermals in Pesth. Der wiederholte längere Aufenthalt Volkmann's in der Hauptstadt Ungarns, sowie seine endlich dorthin erfolgende definitive Uebersiedelung hat, in Verbindung mit gewissen national gefärbten Clavierwerken des Tondichters (darunter besonders „Ungarische Skizzen", „Ungarische Lieder" und die Fantasie „Au tombe du comte Czéchenyi"), dem Glauben Vorschub geleistet, als ob Volkmann ein magyarischer Componist gewesen. Er war jedoch nicht nur seiner Abkunft und musikalischen Bildung nach, sondern auch beziehentlich des Geistes und Stimmungskreises seiner Tondichtungen ein echter Deutscher. Wir führen unter seinen Werken als die bedeutendsten an: drei ausschließlich für Streichorchester componirte originelle und liebenswürdige Serenaden, eine Reihe von Streichquartetten, eine Ouvertüre zu „Richard III." und seine beiden Sinfonien für großes Orchester in B dur und D moll, von denen namentlich die letztere ein ebenso gemüthstiefes als wirkungsvolles Werk ist; nicht weniger zwei treffliche Claviertrios (das in B moll, trug, nebst den Streichquartetten in A moll und G moll, seinen Namen zuerst in weitere musikalische Kreise); ferner mehrere dankbare Concertstücke sowohl für Violoncell als für Pianoforte, sowie endlich eine große Anzahl vier- und zweihändiger Claviercompositionen. Unter seinen Vocalwerken ist zweier Messen für Männerstimmen, sowie einer Anzahl vom Orchester oder vom Streicherchor und Flöte begleiteter weltlicher Gesänge für Solostimmen zu gedenken. Jedenfalls aber ruht der künstlerische Schwerpunkt Volkmann's im Instrumentalcomponisten dieses Namens und hier wiederum besonders in seinen Werken im sinfonischen und Kammer-Stil. — Gleich Brahms, ursprünglich von Schumann's Muse angezogen, errang er doch, wie dieser, entschiedene künstlerische Selbstständigkeit, welche sich besonders dadurch kennzeichnet, daß sich mit der poetischen Tonsprache des echten Romantikers ein nicht immer mit derselben verbundener herzlicher und unbefangener Ausdruck, sowie eine ungesuchte Originalität verbinden. Er ist in der Mehrzahl seiner Werke weniger grübelnd, als Brahms, ohne doch darum eine geringere Tiefe zu zeigen. Und wenn Brahms im Ganzen herber und kühner erscheint, so walten dagegen bei Volkmann im Allgemeinen musikalische Uebersichtlichkeit und sinnlicher Wohllaut entschiedener vor. In Beziehung auf geistvolle Beherrschung strenger Kunstform halten beide Meister einander die Waage.

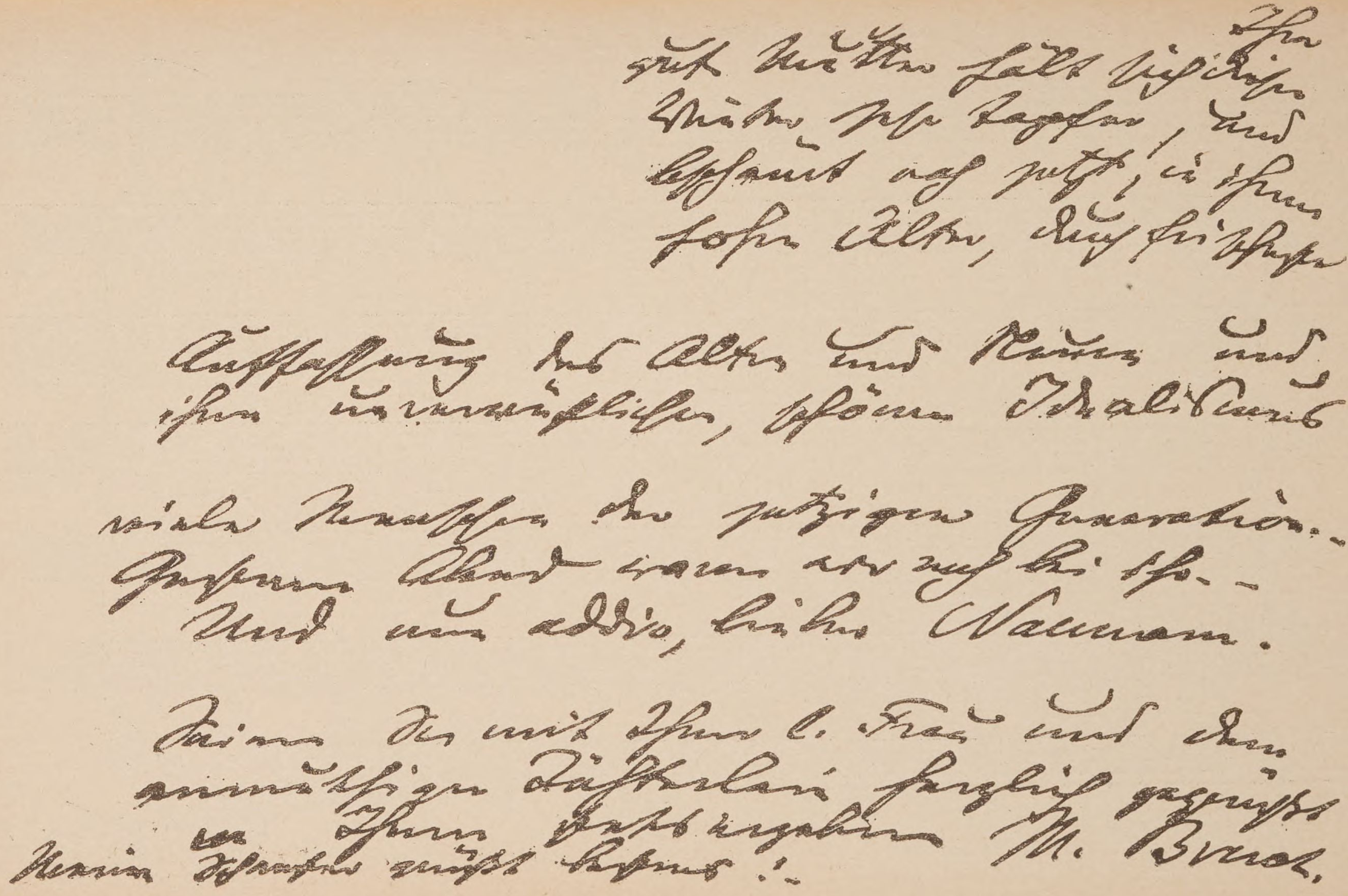
Als ein weniger universelles Talent aus der Schule Schumann's, als seine beiden Vorgänger, tritt uns Robert Franz entgegen, der namentlich in dem beschränkteren Kreise der Liedercomposition höchst Bemerkenswerthes geleistet. Zu Halle 1815 als Sohn einer Halloren-Familie geboren, gelangte er, da ihm sein Vater die

Wahl des Musikerberufes weigerte, erst 1835, und zwar beim alten Dessauer Schneider, zu einem ernsten Studium seiner Kunst. Daß er, vom Liede abgesehen, im Uebrigen als Tondichter nicht über einige wenig umfangreiche Kirchencompositionen hinauskam, soll in dem, schon in der Jugend Franzens sich bei ihm festsetzenden bescheidenen Glauben seinen Grund gefunden haben, daß seine Begabung nicht zur Ausfüllung eines größeren Rahmens ausreiche, als ihn vereinzelte Tonsätze, und namentlich das Lied, gewähren. Im letzteren erwies er sich jedenfalls, wenn auch nicht, wie Schubert, Schumann und Mendelssohn, als ein epochemachender, so doch als ein höchst eigenthümlicher und bedeutender Meister. Von seinen 44 Liederheften erschien das von ihm als Bräutigam componirte erste Heft 1843; das zweite, Robert Schumann dedicirte, bald darauf. Schumann schrieb über diese Lieder: „Man findet kein Ende, immer neue feine Züge an ihnen zu entdecken." Nachdem Franz in seiner Vaterstadt Halle Dirigent der Singakademie und Organist an der Ulrichskirche geworden, verlieh ihm die dortige Universität für seine Verdienste um die Wiederbelebung älterer geistlicher Vocalwerke (womit seine zum Theil trefflichen Bearbeitungen einer Anzahl von Tonwerken und einzelnen Tonsätzen von Astorga, Durante, S. Bach und Händel gemeint waren) den Doctor honoris causa. Kennzeichnend für seine Lieder ist, daß sie, mit Ausnahme einiger weniger, nicht, wie so viele Lieder anderer classischer Meister, eigentlich volksthümlich geworden sind. Es sind im Allgemeinen mehr geistreiche, formvollendete, gewählt harmonisirte und mit einer reich entwickelten Clavierbegleitung versehene musikalische Stimmungsbilder, als leicht sangbare und melodische Compositionen. Manche derselben fordern vom Sänger, statt eines flüssigen fortreißenden Vortrags, eine gedankentiefe musikalische Declamation, und wiederum einige darunter sind mehr Kinder der Reflexion, als eines überquellenden reichen Inneren. Eine Reihe von Perlen jedoch, die der Liederschatz, den wir Robert Franz verdanken, enthält, entschädigt reichlich für das, was er in anderen Fällen an Naivität und Freudigkeit vermissen läßt. Hierfür spricht auch die Thatsache, daß es Männer von dem Gewicht eines A. W. Ambros, Jul. Schäffer und Franz Liszt der Mühe werth fanden, Robert Franzens Bedeutung als Tondichter durch besondere Abhandlungen zu illustriren.

Einem zweiten, vorwaltend als Liedersänger berühmt gewordenen neueren Tondichter, den die Muse Schumann's gegrüßt, begegnen wir in Adolf Jensen, geb. 1837 zu Königsberg, gest. 1879 zu Baden-Baden. Um sich als Tonkünstler sein Brod zu verdienen, finden wir ihn 1856 in Rußland. Er hatte den Plan, sich dort soviel zu erwerben, um sorglos einige Jahre unter den Augen Robert Schumann's in Düsseldorf leben zu können. Die bald darauf über den Schöpfer der „Peri" hereinbrechenden tragischen Ereignisse vereitelten jedoch diesen seinen Herzenswunsch und so kehrte er 1857 zu dem Zwecke nach Deutschland zurück, einer Berufung zum Kapellmeister des Stadttheaters von Posen Folge zu leisten. Er schlug weiterhin seine wechselnde Residenz in Kopenhagen, Königsberg, Berlin, Dresden und Graz auf. Unter den von ihm berühmt gewordenen und vorwiegend von Schumann'schem Geist erfüllten Liedern heben wir die Hefte op. 4, 6 und 22 hervor, sowie die beiden Cyklen „Dolorosa" und „Erotikon". Jensen leistete auch im Felde der modernen Pianofortecomposition sehr Erfreuliches, wofür namentlich eine Sonate, op. 25, sowie die in op. 37, 38 und 42 enthaltenen Clavierstücke Zeugniß ablegen. Von größeren

Notenschrift Max Bruch's. (Eingangstakte des Adagios aus seinem ersten Violin-Concert.)

Original im Besitze des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden.



Ihre gute Mutter hält sich diesen Winter sehr tapfer, und schaut auch jetzt, in ihrem hohen Alter, durch frische

Auffassung des Alten und Neuen und ihren unverwüstlichen, schönen Idealismus

viele Menschen der jetzigen Generation. –
Gestern Abend waren wir noch bei ihr. –
Und nun addio, lieber Naumann.

Seien Sie mit Ihrer l. Frau und den anmuthigen Töchterlein herzlich gegrüßt
von Ihrem treu ergebenen M. Bruch.
Meine Schwester grüßt bestens! –

Facsimile. Schluß eines Briefes Max Bruch's aus Bonn an den Autor vom 21. Januar 1878.

Werken sind nur ein geistliches Orchesterstück „Der Gang nach Emmaus“ und ein Nonnengesang für Frauenchor, Harfe, Hörner und Clavier bekannt geworden. — Gleich Jensen gehört auch Woldemar Bargiel völlig jenem besonderen Zweige der romantischen Schule an, der seine Nahrung vorzugsweise aus dem Geiste Schumann's sog. Bargiel, ein Stiefbruder von Clara Schumann und 1828 zu Berlin geboren, wirkte daselbst als Knabe unter Grell's und Mendelssohn's Leitung im königl. Domchor mit und machte seine contrapunktischen Studien unter Dehn durch. Nachdem er noch das Leipziger Conservatorium besucht, begegnen wir ihm 1859 zu Köln am Rhein als Lehrer der dort von Hiller begründeten Musikschule, sowie endlich als Kapellmeister in Rotterdam. Bargiel hat sich sowohl in der Orchestercomposition und Kammermusik (darunter namentlich erwähnenswerth seine „Ouvertüre zu Medea“ und seine Trios), als auch im Felde des Chorgesangs und der Liederliteratur als ein feinsinniges und poetisch empfindendes Talent hervorgethan. — Ihm reihen sich, als gleicher Richtung und verwandten Tendenzen huldigend, Theodor Kirchner an, geb. 1824 bei Chemnitz, der sich namentlich im Kammerstil (Streichquartett in G dur), sowie als Componist von Liedern und feinempfundenen kleineren Clavierwerken ohne und mit Begleitung von Streichinstrumenten („Novelleten“) hervorgethan; sodann Karl Grädener, geb. 1812, dem wir, trotz seiner etwas ausschweifenden Fantastik, ein halbes Hundert, manches Geistvolle enthaltender Werke im sinfonischen Stil, im Streichquartett und in der Clavier- und Liedercomposition verdanken; ferner Albert Dietrich, geb. 1829 bei Meißen, Schüler von Rietz und Hauptmann, seit 1861 Hofkapellmeister zu Oldenburg, dessen Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusiken und Lieder eine liebevolle Hingabe an den Geist Rob. Schumann's bekunden, mit dem er 1851 in Düsseldorf auch in näherer persönlicher Beziehung gestanden; sowie endlich Ernst Naumann (Professor und akad. Musikdirector in Jena), geb. 1832, ein, wie die Vorgenannten, vorzugsweise den Bahnen Schumann's folgendes und namentlich in der Kammermusik (Sonate für Bratsche und Piano, A dur-Serenade für Streich- und Blasinstrumente) durch Gediegenes und vollkommene Beherrschung der Kunstform erfreuendes Talent.

Die Reihe der Meister der Gegenwart, die als Tondichter unter den vorwaltenden Einwirkungen Mendelssohn's emporgekommen, eröffnen wir, wie billig, mit Ferdinand Hiller, dem Zeitgenossen und Freunde Mendelssohn's, sowie dem Senior unter den Jüngern der modernen Classicität, die, im Anschluß an den Schöpfer des „Paulus“, im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts Schule bildeten. Unser früher bereits ausgesprochenes Wort, daß der Zug der Romantik, der durch die Musik unserer Tage geht, ein so starker sei, daß selbst der classischste Meister der Neuzeit: Felix Mendelssohn, und die sich ihm anschließenden Jünger, eine bestimmt ausgeprägte romantische Seite zeigten, gilt selbstverständlich auch für den ältesten Vertreter dieser Schule, für Hiller. Doch war sie bei ihm im Allgemeinen weniger entwickelt, als bei manchen jüngeren Tondichtern derselben Richtung, so daß man diesen Meister als einen der Hauptvertreter der modernen Classicität bezeichnen kann. — Hiller, Sohn eines angesehenen israelitischen Kaufmanns, ward am 24. October 1811 zu Frankfurt am Main geboren. Seine Lehrer in der Tonkunst waren Alois Schmitt in Frankfurt und Hummel in Weimar, welchen letzteren er 1827 auf einer Concertreise nach Wien begleitete, die ihm das Glück verschaffte, Beethoven, kurz vor seinem

Hingang, noch kennen zu lernen. Im Jahre 1829 finden wir Hiller in Paris, woselbst er sich des näheren Umgangs mit Männern von der Bedeutung eines Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Chopin, Liszt, Börne und Heinrich Heine erfreute. Die verschiedenartige Bedeutung derselben, die er vorurtheilslos zu würdigen wußte, trug viel dazu bei, Hiller früh jene universelle Bildung, sowie die freie Umschau in seiner Kunst zu verleihen, die ihn ebensowohl als Tonkünstler, wie als hervorragende Persönlichkeit auszeichneten. Nachdem er 1836 für den erkrankten Schelble den Cäcilienverein in Frankfurt geleitet, 1838 und 1841 Italien besucht, darauf im Winter von 1843 auf 1844, in Stellvertretung seines Freundes Felix Mendelssohn, die Leipziger Gewandhausconcerte dirigirt und für denselben auch den höheren Compositionsunterricht an dem dortigen Conservatorium ertheilt, begegnen wir ihm 1847 als Musikdirector in Düsseldorf, sowie von 1850 bis 1884 als städtischem Kapellmeister zu Köln am Rhein. Hier war sein Wirken als Dirigent und Componist, sowie als Lehrer an dem von ihm daselbst begründeten Conservatorium ein so segensreiches und emsiges, daß er nicht nur dem, bis dahin in der musikalischen Welt nur wenig mitzählenden Köln einen in dieser Beziehung hervorragenden Platz unter den Städten Deutschlands verlieh, sondern auch das Musiktreiben am ganzen Niederrhein hob und gewissermaßen in seiner Person concentrirte, wie das auch die von ihm 1853, 1855, 1858, 1859 und später geleiteten niederrheinischen Musikfeste, bei denen alle bedeutenderen Gesangvereine der Rheinprovinz unter seinem Dirigentenstabe standen, beweisen. Hiller ward 1877 vom König von Würtemberg geadelt. Der Meister starb, als die vorstehenden Zeilen kaum niedergeschrieben, am 10. Mai 1885. Seine zahlreichen Compositionen, die schon 1876 die Opuszahl 160 erreicht hatten, zeigen, neben höchst werthvollen Tondichtungen, auch manches rasch und flüchtig Hingeworfene. Zu seinen wahrhaft inspirirten und auch in der Form vollkommen abgerundeten Arbeiten zählen wir seine beiden großen Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems“ und den noch viel zu wenig bekannt gewordenen und gewürdigten „Saul“, zwei Werke, die sich Mendelssohn's „Paulus“ und „Elias“ als fast ebenbürtig an die Seite stellen dürfen. Es gehören ferner hierhin:

Fig. 298. Hiller.

das große, unter Hiller's neun bis zehn Cantaten für Chor, Soli und Orchester am dramatischesten wirkende Werk „Ver sacrum“, dann diejenige unter seinen Sinfonien, der er die Ueberschrift gegeben: „Es muß doch Frühling werden!“, ferner drei von seinen sieben Concert-Ouvertüren, ein sinfonisch gehaltenes Clavierconcert, op. 69 in Fis moll, seine originellen, höchst wirkungsvollen Gesangsquintette für einen Solosopran und Männerquartett, op. 25, sowie manches Reizende oder Tüchtige im Felde der Kammermusik und der Composition für Clavier allein. Mit fünf deutschen und einer italienischen Oper hatte er kein Glück. — Hiller war nicht nur einer der allseitig gebildetsten Tonkünstler, sondern zugleich einer der geschmackvollsten und geistreichsten Musikschriftsteller und hat sich durch sein unentwegtes Festhalten an den classischen Tendenzen der Schule „Mendelssohn“, sowie durch die seinen Schülern (unter denen wir hier nur Max Bruch und Fr. Gernsheim nennen) mitgetheilte Ueberzeugung, daß nur aus der harmonischen Durchdringung von Inhalt und Form das echte und seine Zeit überdauernde Kunstwerk hervorgehe, auch als Lehrer der Tonkunst wahre Verdienste erworben.

Zu den bedeutenderen Vertretern der Schule Mendelssohn's gehört, nächst Hiller, Karl Reinecke, geb. 1824 zu Altona. Von seinem Vater, einem tüchtigen Musiker, zum trefflichen Clavierspieler ausgebildet, machte er mit 18 Jahren eine Kunstreise nach Kopenhagen und Stockholm, ging darauf nach Leipzig, das damals, durch Mendelssohn's und Schumann's Wirken daselbst, den musikalischen Mittelpunkt Deutschlands repräsentirte, und ward 1851 durch Ferdinand Hiller als Lehrer an das Conservatorium zu Köln berufen. Nachdem er 1854 Musikdirector in Barmen, 1859 Dirigent der berühmten Mosevius'schen Singakademie in Breslau geworden, berief ihn 1861 das Comité der Gewandhausconcerte zu Leipzig zum ständigen Dirigenten dieses, durch Mendelssohn's Leitung weltberühmt gewordenen Musikinstitutes. Er zeigte sich einer solchen Stellung so würdig, daß man bei der im Herbste 1884 stattfindenden Festfeier zur Einweihung des neu erbauten und vergrößerten Saales jener Concerte, im Vorsaale desselben, neben den Marmorbüsten Mendelssohn's und Schumann's, auch die seinige aufstellte. Unter seinen, weit über hundert Werke umfassenden Tondichtungen sind seine Oper „König Manfred“, mehrere Clavierconcerte, eine Sinfonie, die Concertouvertüren „Dame Kobold“ und „Aladin“, viele einstimmige und mehrstimmige Lieder, sowie manche schön abgerundete Composition im Felde der Kammermusik hervorzuheben. — An Reinecke schließen wir, als ebenfalls in Leipzig lebend, S. Jadassohn, geb. 1831 zu Breslau, an. Anfänglich Schüler Liszt's, dann Moritz Hauptmann's, ließ er sich 1852 ganz in Leipzig nieder, fungirte von 1867 bis 69 als Dirigent der dortigen „Euterpe-Concerte“ und trat später in das Lehrercollegium des dortigen Conservatoriums ein. Seine anziehendsten Compositionen gehören der Instrumentalmusik an und nennen wir darunter besonders seine, viel formale Abrundung und natürlichen musikalischen Fluß zeigenden Sinfonien und in kanonischer Form geschriebenen Stücke für Orchester, sowie manches Anmuthige im Felde der Kammermusik. Der bei weitem größte Theil dieser Arbeiten trägt das Gepräge der Mendelssohn'schen Schule; neuerdings scheint sich Jadassohn den Tendenzen der neuromantischen Schule angeschlossen zu haben.

Unter den älteren Meistern, die vorwaltend als Tondichter in den Bahnen Mendelssohn's wandelten und, obwohl sie dessen Altersgenossen waren, ihn noch

lange überlebten, nennen wir, nächst Hiller, die Meister Rietz und Taubert. — Julius Rietz, geb. 1812 zu Berlin, gest. 1877 zu Dresden, wuchs als Jugendfreund Mendelssohn's, sowie als Schüler von Zelter und Bernhard Romberg auf, unter welchem letzteren er sich namentlich zum Cellovirtuosen ausbildete. Von 1834 bis 1847 bekleidete er die Musikdirectorstelle in Düsseldorf, die ihn zu einem vorzüglichen Dirigenten entwickelte, ward 1847 Kapellmeister am Stadttheater zu Leipzig, sowie 1848 (nach dem Tode des ihm bis zuletzt in gleichem künstlerischen Streben eng verbunden gebliebenen Mendelssohn) Dirigent der Leipziger Gewandhausconcerte. Diese Stelle vertauschte er 1860 mit derjenigen eines königl. Kapellmeisters am Hoftheater zu Dresden, um 1874, gelegentlich seines 40jährigen Dirigentenjubiläums, zum königl. sächsischen Generalmusikdirector emporzusteigen. Rietz erscheint weniger bedeutend als Componist, obwohl seine bekannte „Concertouvertüre", seine Ouvertüre zu „Hero und Leander" und eine für Leipzig geschriebene Sinfonie meisterhaft geformte und instrumentirte Musikstücke sind, wie hervorragend als ausgezeichneter musikalischer Praktiker und ebenso gründlich unterrichteter, als umfassend vorgebildeter Musikgelehrter, über den Otto Jahn mit Recht scherzte, daß an ihm ein bedeutender Philologe verloren gegangen. Durch seine rege Mitbetheiligung an der kritischen Redaction der von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in einem großen Sinne unternommenen Gesammtausgaben der Werke Bach's, Händels, Beethoven's, Mendelssohn's und Mozart's hat sich Rietz ein unvergängliches Verdienst um diese Meister, sowie um die gesammte musikalische Welt erworben. — Auch Wilhelm Taubert, geboren 1811 zu Berlin, zählt zu den vorwaltend in den Bahnen Mendelssohn's wandelnden Tonkünstlern. Durch seinen Lehrer Ludwig Berger gehörte er als Virtuos jener „classischen Schule des Clavierspiels" an, als deren Haupt Mendelssohn selber, sowie, neben und nach ihm, Moscheles, Clara Schumann, Hiller, Wilhelmine Clauß, Reinecke u. s. w. anzuführen sind. Sein Lehrer in der Theorie war Bernhard Klein. Bereits 1831 ward Taubert die Leitung der Berliner Hofconcerte übertragen, 1834 ernannte ihn die preußische Akademie der Künste zu ihrem Mitgliede und 1845 stieg er zum Hofkapellmeister an der königlichen Oper empor. Unter Taubert's bekannteren Compositionen stehen seine, zur besseren und geschmackvolleren Salonmusik zählenden „Kinderlieder" obenan, die (zum Theil auch in Folge ihres unübertrefflichen Vortrags durch Jenny Lind, Johanna Wagner und die Harriers-Wippern) rasch eine weite Verbreitung gewannen. Eine höhere musikalische Bedeutung beanspruchen Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm", seine Oper „Macbeth" und seine Chöre zur „Medea des Euripides". — Zu den wenigen Schülern Mendelssohn's, die dessen Privatunterricht genossen, zählt Richard Wüerst, geb. 1824 zu Berlin, der 1856 zum Musikdirector, 1874 zum königl. Professor der Musik, 1877 zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt ward und 1881 daselbst starb. Unter der Menge seiner Compositionen sind namentlich die Opern „Der Rothmantel", „Vineta", „Der Stern von Turan" und „Faublas" nennenswerth. Seine zweite Sinfonie (op. 21) gewann in Köln einen Preis und seine Cantate „Der Wasserneck," in welcher der Schüler Mendelssohn's besonders erkennbar hervortritt, gehört zu den dankbaren Chorwerken für gemischte Gesangvereine. — Ein sehr bedeutendes und zu einer weitverbreiteten Anerkennung gelangtes Compositions-

talent begrüßen wir in Max Bruch, geb. 1838 zu Köln. Schüler Ferdinand Hiller's und Karl Reinecke's, erregte er bereits 1852 durch ein Streichquartett, das ihm den Preis der Frankfurter Mozartstiftung gewann, die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt, ward 1867 Hofkapellmeister zu Sondershausen und siedelte 1870 nach Berlin über. Später (1873—78) begegnen wir ihm privatisirend in Bonn am Rhein, 1878 als Dirigenten des Stern'schen Vereins in Berlin; 1880 als Leiter der philharmonischen Gesellschaft zu Liverpool in England, sowie 1883, nach einer Kunstreise durch die Vereinigten Staaten Amerika's, als Dirigenten des Orchestervereins zu Breslau. Bruch, auf den übrigens auch Schumann und Wagner eingewirkt, gehört zu den fruchtbarsten und vielseitigsten Componisten der Gegenwart, da er sich ebensowohl im Felde der Instrumental- als in dem der Vocalmusik, sowie überdies ebensowohl im Gebiete der Oper, als in dem der, ganz besonders durch ihn und Georg Vierling in der Gegenwart neu wieder angebauten weltlichen Cantate (die man ihrem epischen Charakter oder Umfange nach auch als weltliches Oratorium bezeichnen könnte) einen hochgeachteten Namen in der Tonkunst erworben. Zu Bruch's hervorragendsten Werken unter den für Chöre, Soli und Orchester von ihm componirten Arbeiten der letzteren Gattung zählen wir seine „Scenen aus der Frithjofs-Sage", seine „Schön Ellen", sowie in noch höherem Grade seinen „Odysseus", seine Composition des Schiller'schen „Lieds von der Glocke" und sein neuestes Werk: eine, sich Homer's Ilias anschließende „Achilleïs". — Im Felde der Oper sind seine „Hermione" (deren Stoff Shakespeare's „Wintermärchen" entnommen ist) und seine „Loreley" bekannter geworden. Unter seinen sinfonischen Werken verdienen die Sinfonien in F moll, op. 36 und Es dur (1870), sowie seine beiden großen Violinconcerte mit Orchester den Vorzug, von welchen letzteren das schöne Concert in G moll mit seinem edlen und gesangreichen Andante nicht nur die Runde um die Welt gemacht, sondern vom Verfasser vorliegenden Buches bereits auch durch schwarze Virtuosen aus der Havanna und von St. Domingo, die damit in Europa auftraten, gehört wurde. Zeichnet sich Bruch in den genannten größeren Werken durch Schwung, Feuer und großen oder würdig gehaltenen Stil aus, so verdanken wir ihm dagegen in der Kammermusik, sowie als Clavier- und Liedercomponisten manches höchst Anmuthige und Liebenswürdige. Es ist überdies von ihm zu rühmen, daß er niemals der Würde des echten Künstlers entsagt, daher auch nirgends den Effect nur um des Effectes willen gesucht.

An Bruch schließen wir Reinthaler an. Auch dieser gehört, gleich dem Vorgenannten, zu denjenigen Vertretern der musikalischen Classicität, die, unabhängiger von der Mendelssohn'schen Schule und von den Einwirkungen ihres Führers und Vorbildes, als manche andere Jünger derselben, emporgekommen. Er steht jedoch insofern zu Mendelssohn in einer besonderen künstlerischen Beziehung, als er, nächst Hiller, derjenige moderne Meister ist, der sich am erfolgreichsten im geistlichen Oratorium, in jener seiner verjüngten Gestalt, die ihm Mendelssohn verliehen, hervorgethan. Deß ist sein treffliches Oratorium „Jephta und seine Tochter" Zeuge, das ihm am frühesten einen allgemein geachteten Namen in der Welt der Töne errang. Auch eine mehrfach von ihm aufgeführte Sinfonie huldigt in erfreulicher Weise den Tendenzen der classischen Schule. Selbst das Werk, das am entschiedensten die romantische Seite Reinthaler's austönt: seine reizende Oper

„Käthchen von Heilbronn“, zeigt, neben allem idealistisch-schwärmerischen Empfinden, sowie neben ihrer, bald duftig, bald charakteristisch von Wagner's Klangfarbenpoesie angestrahlten Instrumentirung, den Jünger der classischen deutschen Schule, der sich ebensowohl in der für den Solosänger dankbaren Behandlung der Singstimmen und der Achtung vor dem bel canto, wie in der musterhaften, und doch nirgends dem bewegten Flusse und Fortgange des Musikdramas hinderlichen Kunstform offenbart. Vor seinem „Käthchen“ hatte er schon die Oper „Edda“ geschrieben und im Jahre 1876 mit einer von der Stadt Dortmund als Concurrenzcomposition ausgeschriebenen „Bismarckhymne“ den Preis errungen. Karl Reinthaler ward 1822 zu Erfurt in dem dortigen ehrwürdigen Lutherhause, in welchem sein Vater einer von ihm begründeten Schule, dem „Martinsstift“ vorstand, geboren. Dem Urheber seiner Tage zu Liebe widmete er sich, nachdem er das Gymnasium absolvirt, der Theologie und ging erst, nachdem er in Preußens Hauptstadt sein theologisches Staatsexamen cum laude bestanden, zur Musik über. Auf seine theoretische Schulung zum Tonkünstler übte in Berlin A. B. Marx den stärksten Einfluß aus. Wirkungsvolle Psalmencompositionen für den königl. Domchor in Berlin verschafften ihm 1850 ein Reisestipendium von König Friedrich Wilhelm IV, das ihn über Paris, woselbst er bis in das Frühjahr 1851 verweilte, nach Italien führte. Nach zweijährigem Aufenthalt im Lande der Schönheit und der Künste führte ihn ein Ruf Hiller's an das Kölner Conservatorium und in's Vaterland zurück. Er vertauschte diese Stelle 1858 mit der eines städtischen Kapellmeisters am Concertinstitut zu Bremen, wo er zugleich Organist am Bremer Dom und Director der dortigen Singakademie ward. — An Reinthaler schließen wir, als gleicher Richtung huldigend, Friedrich Gernsheim, geb. 1839 zu Worms, an. Schüler von Hauptmann, Rietz und Moscheles, machte er sich zuerst 1855 in Paris als trefflicher Interpret der Clavierwerke von Chopin, Schumann und Mendelssohn bekannt. Durch Hiller erhielt er 1865 eine Lehrerstelle am Kölner Conservatorium, mit welcher er bald die Leitung des städtischen Gesangvereins und der Kölner Oper verband und folgte 1874 einem Rufe als Director des Conservatoriums nach Rotterdam. Unter seinen Werken sind sein Clavierconcert in Cmoll (das auch im Pariser Conservatoire sehr gefiel), mehrere Streichquartette und Clavierquatuors, seine für Männerchöre und Orchester geschriebene Cantate „Salamis“ und ein für Frauenchor und Orchester componirtes „Salve Regina“ hervorzuheben. — Es sind ferner, als während ihrer Studienzeit in hervorragender Weise von Mendelssohn direct oder indirect beeinflußt, noch zu nennen: Theodor Gouvy, geboren 1822 bei Saarbrücken, der geschmackvolle, gediegene Componist von Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusiken und Kirchencompositionen; nicht weniger Karl Eckert, geboren 1820 zu Potsdam, nacheinander Hofkapellmeister in Wien, Stuttgart und Berlin, welcher namentlich durch seine Oper „Wilhelm von Oranien“ und hübsche Lieder bekannt ward; demnächst Robert Radecke, geboren 1830 in Schlesien; seit 1871 Hofkapellmeister an der königl. Oper zu Berlin, der sich durch eine Sinfonie, zwei Ouvertüren und hübsche Chorlieder hervorthat; sowie endlich Ernst Rudorff, geboren 1840 zu Berlin, Schüler von Rietz, Hauptmann, Moscheles und Reinecke, welcher Ouvertüren zu Tieck's „Blondem Ekbert“, zu „Otto der Schütz“, sowie eine Ballade, eine Serenade und Variationen (sämmtlich für Orchester) componirte und 1880 zum Dirigenten des Stern'schen Gesangvereins in Berlin avancirte.

Zu solchen deutschen Meistern der Gegenwart übergehend, die vorwaltend unter dem Einfluß der Schule der Neuromantiker stehen, haben wir zunächst einer Reihe von dramatischen Componisten zu gedenken. Wir führen unter ihnen besonders Cornelius, Hofmann, Grammann und Goldschmidt an, von denen die drei Erstgenannten, da dieselben neben angeborenem Talente auch der Beherrschung der Kunstform nicht ermangeln (wie dies Werke anderen Stils von ihnen bezeugen), nur darum mit ihren Opern keine eigentlich allgemeinen und dauernden Erfolge errangen, weil ihnen ihre fast gänzliche Aufgabe ihrer Eigenart und ihr sklavischer Anschluß an jenes, im modernen Musikdrama bis zu seinen äußersten Consequenzen durchgeführte Princip: von allen in sich abgeschlossenen Musikstücken, ja selbst von ausgewachsenen musikalischen Gedanken und durch das Gefühl geforderten und mit momentanen Ruhepunkten verbundenen Abschnitten, zu Gunsten der Monotonie eines nie abreißenden und höchstens melodische Bruchstücke bringenden Sprechgesanges abzusehen, durchschlagende Wirkungen unmöglich machte. Denn was in dieser Beziehung einem, allen seinen Jüngern an productiver Kraft und Genialität weit überlegenen Talente wie Wagner noch möglich ist, aus dessen Geiste überdies die Gestalt des modernen Musikdramas als etwas nur ihm allein wahrhaft Eigenthümliches hervorwuchs, versagt des Eindruckes in den Fällen, in denen der Hörer deutlich empfindet, daß er es mit einer, dem Vorbilde nur äußerlich abgesehenen und in tendenziöser Absicht vorgenommenen Nachahmung jener originalen und nach einem kategorischen Imperativ von Innen heraus handelnden Künstlernatur zu thun hat.

Heinrich Hofmann, geboren 1842 zu Berlin, ursprünglich Schüler Dehn's und Wüerst's, that sich durch sein, entschiedene dramatische Anlage bezeugendes Musikdrama „Armin“ (an Hermann den Cherusker anknüpfend und heroischen Charakters), sowie durch die viel Liebliches enthaltende und in ihrer Instrumentation von wahrhaft romantischem Duft umwobene Oper „Aennchen von Tharau“ hervor. Die letztere hätte, wie ihr motivischer und melodischer Reichthum darthut, volksthümlich werden können, wenn nicht auch hier, also selbst in einer zum Theil humoristisch gehaltenen Oper, die unselige Principienreiterei des Componisten denselben dazu verführt hätte, an Stelle eines, die Arien, Lieder, Ensembles und Finales trennenden Dialogs, welchen Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing und Kreutzer in ihren, unserem nationalen Singspiel entwachsenen Spielopern mit so viel Glück festhielten, die ermüdende Sprechmusik des „Musikdramas“ zu setzen. Die Franzosen können uns lehren, daß das, was in dieser Beziehung in der großen, heroischen, tragischen oder pathetischen Oper zulässig ist (für Deutschland auch in der romantischen Oper, deren fantastische Wunderwelt die ausschließliche Tonsprache begünstigt), durch die heitere, volksthümliche oder die Spiel- und Conversationsoper, welche auch in Frankreich dem nationalen Singspiel entwuchs, ausgeschlossen ist. Denn die französischen Componisten der letzteren Gattung blieben bis heute ebenfalls fast ausnahmslos dem Dialoge treu*).

---

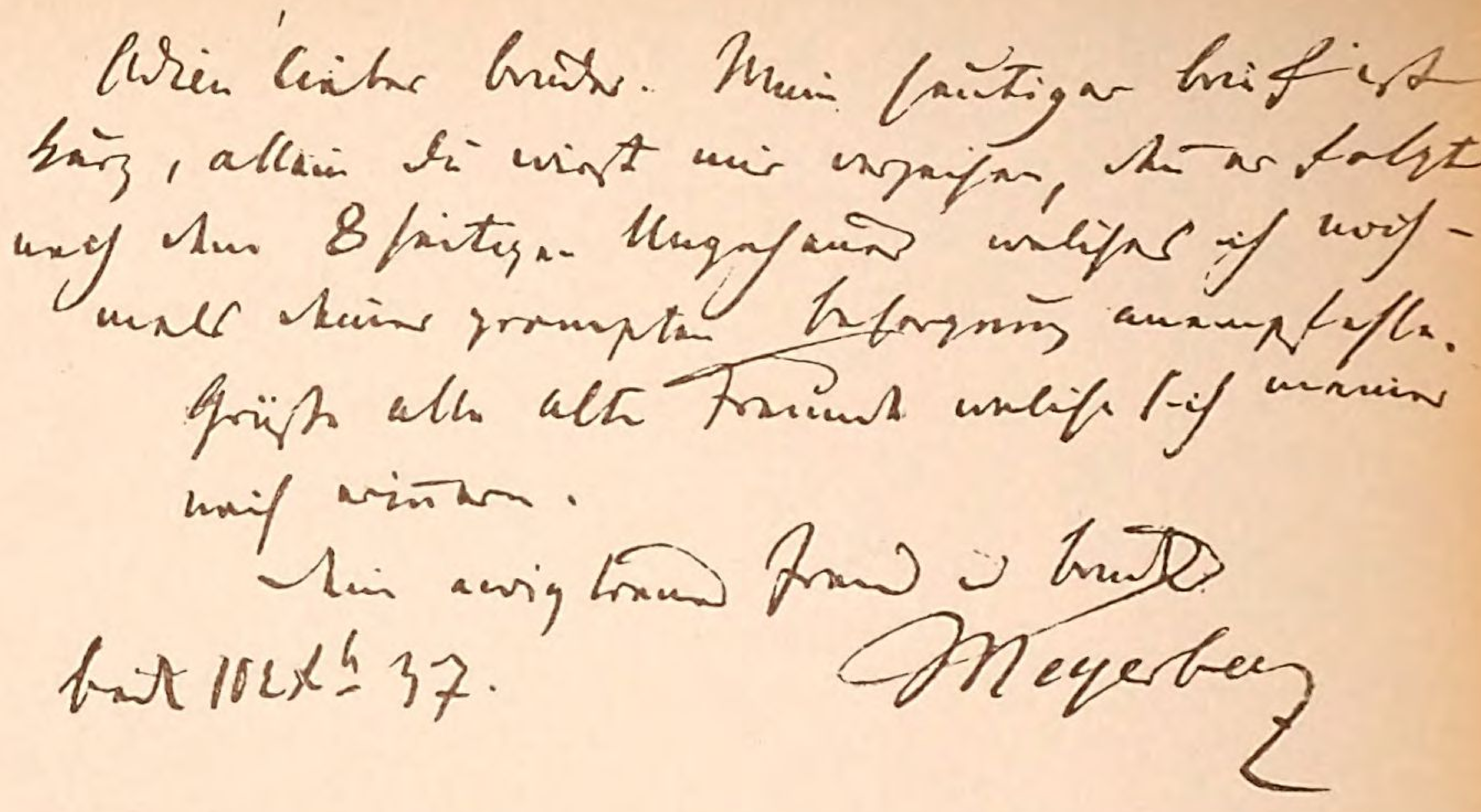
*) Auch alle komischen oder heiteren Opern Deutschlands, die sich während der letzten 35 Jahre auf dem Repertoir erhielten: z. B. Nicolai's „Lustige Weiber“ und Ignaz Brüll's „Goldenes Kreuz“, unterbrechen ihre Musik durch den Dialog. Es sei noch

Unter den Opern Karl Grammann's, geb. 1844, sind „Melusine", „Thusnelda" und „Das Andreasfest" rühmend hervorzuheben. Auch hier haben wir es mit unverkennbarer und einer, wie bei Hofmann, bedeutend entwickelten musikalisch-coloristischen Anlage zu thun. Beide Tondichter haben sich überdies außerhalb der Oper hervorgethan. Hofmann namentlich durch seine ungarische Orchestersuite op. 16 und sein „Märchen von der schönen Melusine", Cantate für Soli, Chor und Orchester op. 30; Grammann dagegen durch manches anmuthige Werk im Kammerstil: Arbeiten, in denen wir in weit höherem Grade ein Bild von der künstlerischen Individualität und dem musikalischen Können beider Componisten gewinnen, als in ihren Musikdramen, die sie einem genialen Vorbilde nachschufen, das eben, weil es in seiner zweiten, vorzugsweise von ihnen imitirten Schöpferperiode selber schon bei den äußersten Grenzen des musikalisch Möglichen anlangte, nach dieser Seite hin von ihnen weder zu übertreffen war, noch ihnen Neues zu sagen übrig ließ. — Auch Peter Cornelius (Neffe des gleichnamigen großen Malers), geboren 1824 zu Mainz, gestorben daselbst 1874, dessen Oper „Der Barbier von Bagdad" wir schon erwähnten, hatte mit derselben keinen Erfolg. Versuchte doch der Componist darin selbst die komische Oper durch neudeutsche musikdramatische Theorien zu beeinflussen. Im Uebrigen läßt das genannte Werk, ebenso wie Cornelius' Musikdrama „Cid", entschiedenes Talent gewahren, das sich auch in kleineren Werken von ihm offenbart. — Adalbert von Goldschmidt endlich, geboren 1853 zu Wien, zeigt, (obwohl ebenfalls nicht unbegabt) wohin diejenigen Talente der Gegenwart gelangen müssen, die die künstlerischen Tendenzen der Meister Berlioz, Liszt und Wagner noch überbieten wollen, wie dies durch den Genannten in seinem 1876 zu Berlin aufgeführten Oratorium „Die sieben Todsünden" und in seiner 1884 in Leipzig gegebenen Oper „Helianthus" versucht ward.

Unter den Componisten, die sich im Ganzen mehr auf anderem, als dem dramatischen Gebiete der neudeutschen Schule angeschlossen, nennen wir Damrosch, Dräseke, Krug, Lassen, die beiden Riedel, Josef Huber, v. Bülow, v. Bronsart, Nicodé und Präger. Die Angeführten haben sich im Allgemeinen mehr dem Orchester, der Kammermusik und dem Liede zugewandt, woraus ihnen mancher Vortheil erwuchs. Einmal die Unmöglichkeit der strikten Anwendung der Principien des Wagner'schen Musikdramas auf die reine Instrumentalmusik; dann aber auch die dem Componisten sich selber erschließende Nothwendigkeit, sowohl der sinfonischen, als der Kammermusik eine rein musikalische Gliederung zu verleihen, indem der, in jener Schule sonst lediglich durch ein Drittes (das Drama), vermittelte Zusammenhang hier wegfällt oder nur programmatisch angedeutet werden kann. Eine solche Nöthigung mußte aber die betreffenden Musiker wieder zu einer mehr oder weniger abgerundeten oder geschlossenen Kunstform zurückführen. Hierzu kam noch, daß sie die Erfahrung machten, daß ein musikalischer Subjectivismus, der sich

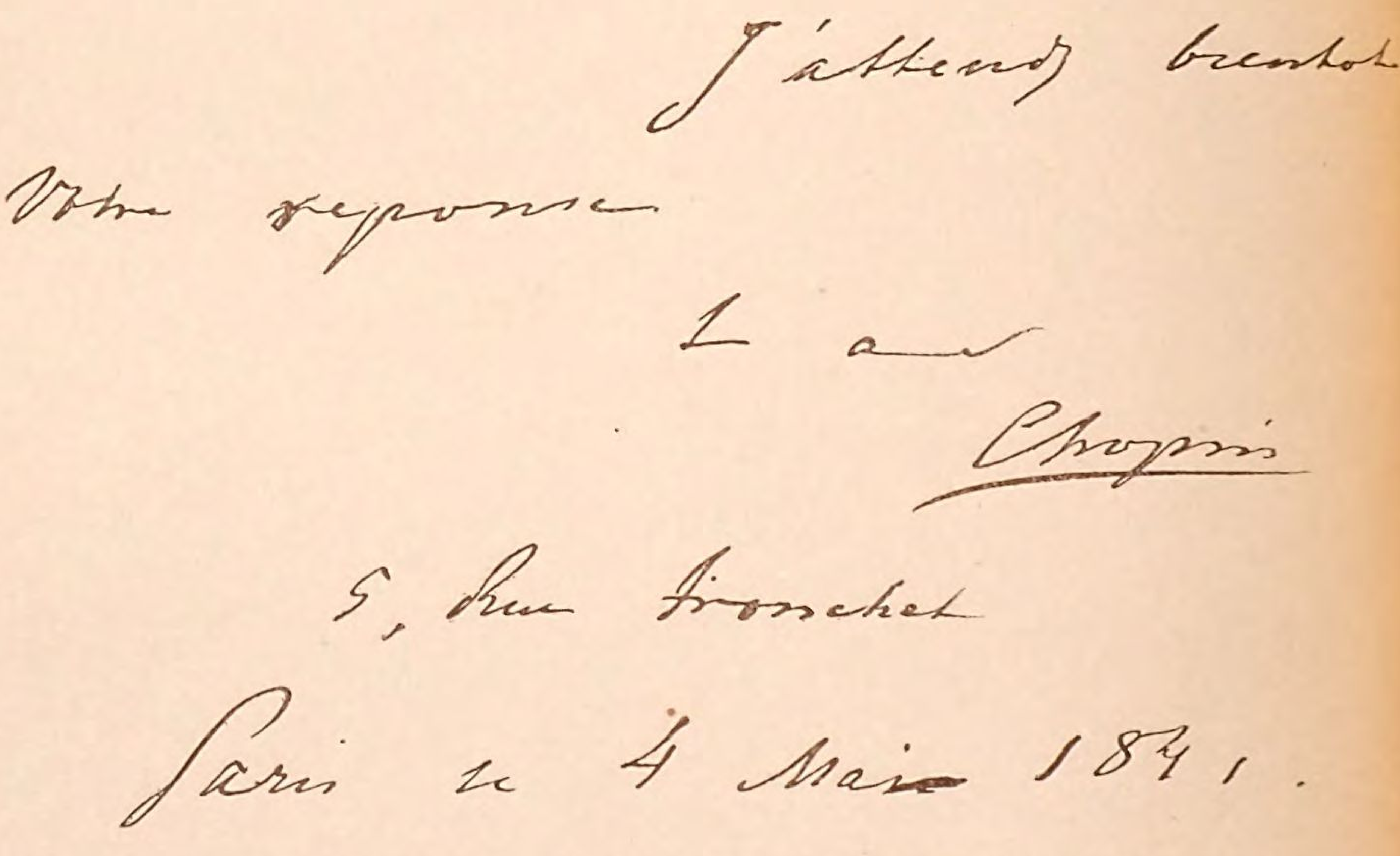
---

bemerkt, daß wir durch den Ausdruck „Spieloper" diejenige Oper bezeichnen wollen, welche in der dramatischen Musik etwa dem Schauspiel, in dessen Unterschied von der Tragödie und dem heroischen Drama, gleicht. Beethoven's „Fidelio" würde also, in diesem Sinne erfaßt, (wie uns dies ja auch der, neben dem Pathos des unsterblichen Werkes hergehende humoristische Zug zeigt) noch als „Spieloper" zu gelten haben, wenn dieselbe nicht im Uebrigen zu jenen incommensurabelen Opern gehörte, deren wir im 29. Capitel gedachten.

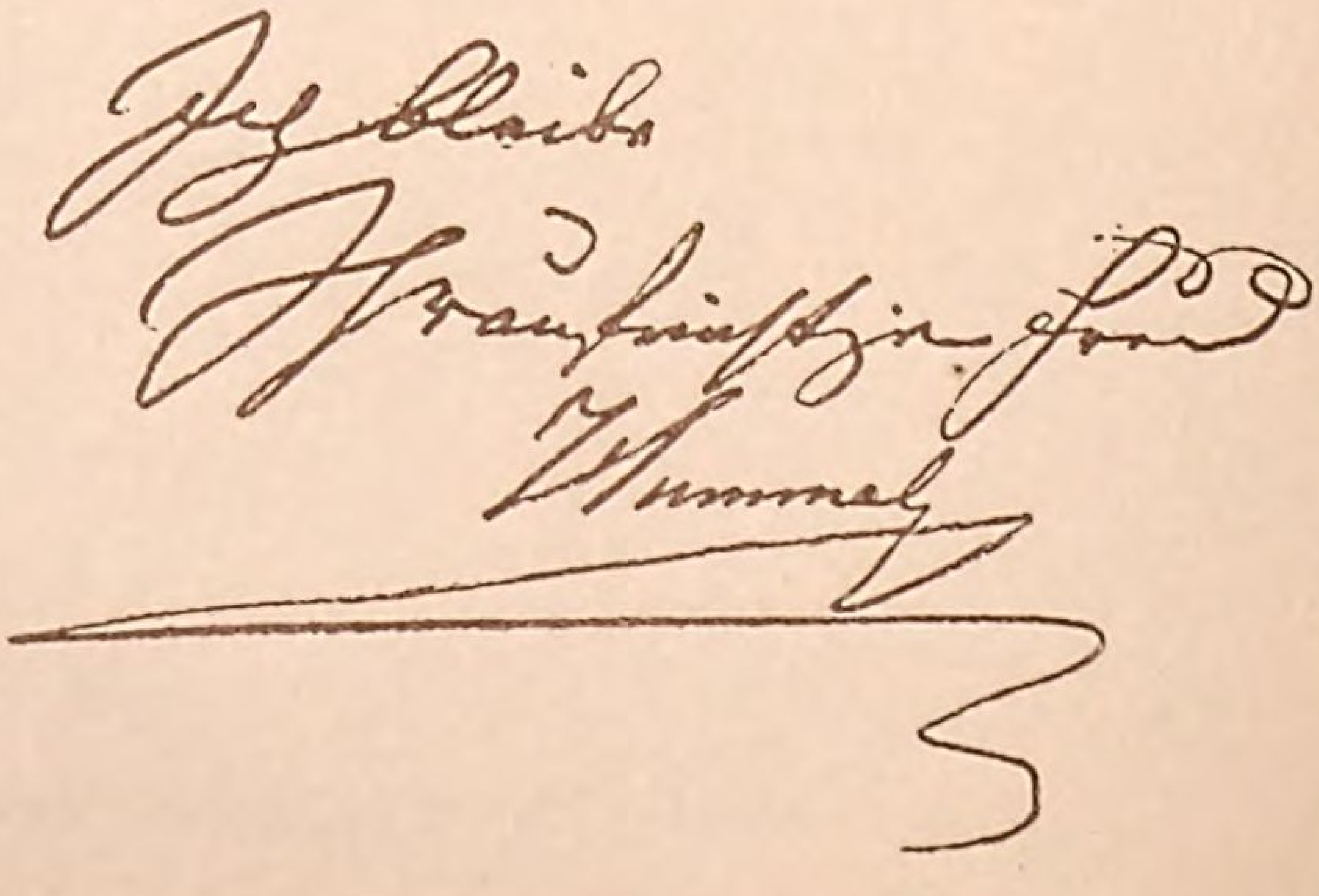

Adieu lieber Bruder. Mein heutiger Brief ist kurz, allein du wirst mir vergeben, da er folgt nach dem 8seitigen Ungeheuer welches ich noch-mals deiner prompten Besorgung anempfehle. Grüße alle alten Freunde welche sich meiner noch erinnern.

Dein ewig treuer Freund u. Bruder
Berlin 10ten Xbr 37. Meyerbeer

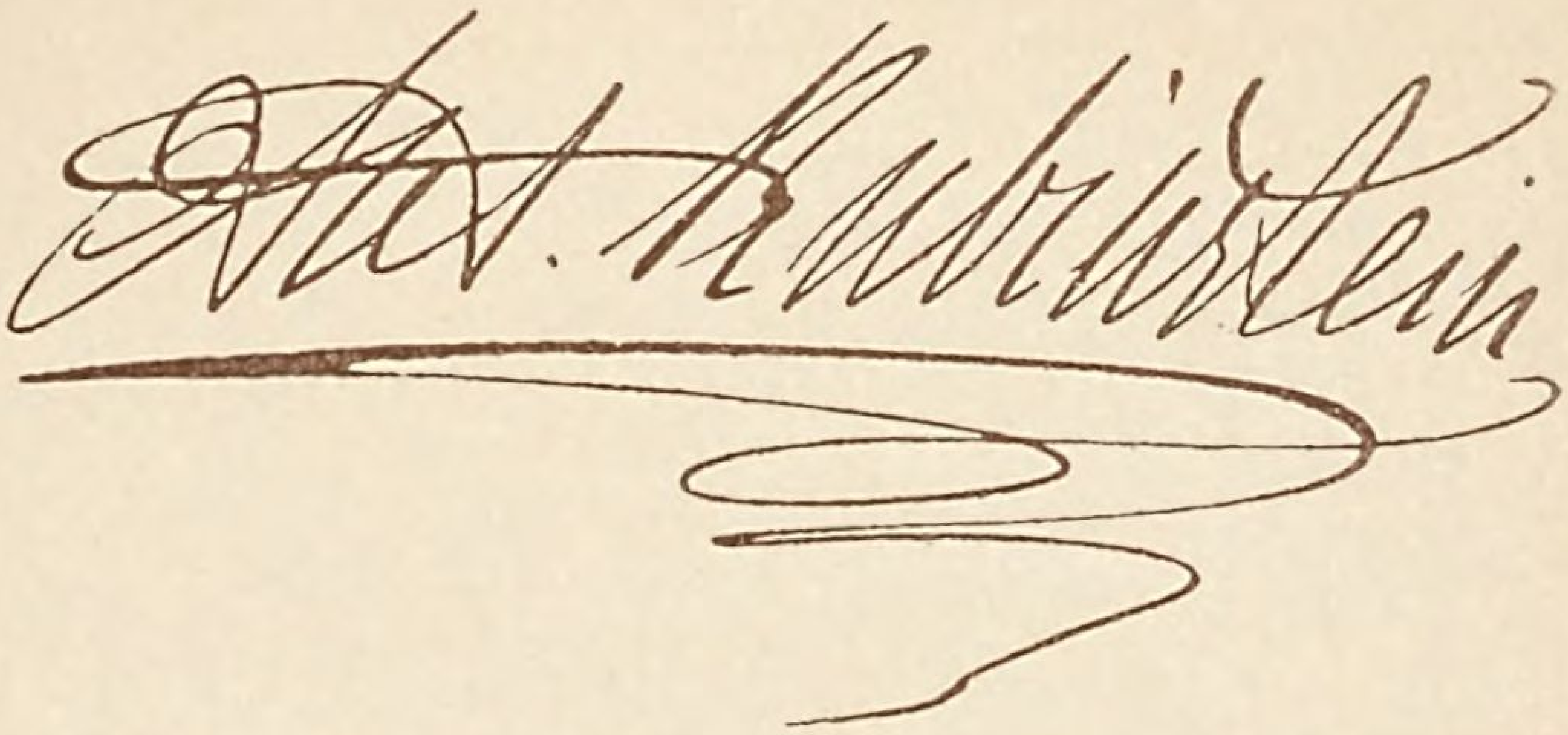
Facsimile. Schluß eines Briefes von Meyerbeer an Heinrich Baermann, Kgl. bayr. Kammermusikus in München.


J'attends bientôt
Votre réponse
F. Chopin
5, Rue Tronchet
Paris le 4 Mai 1841.

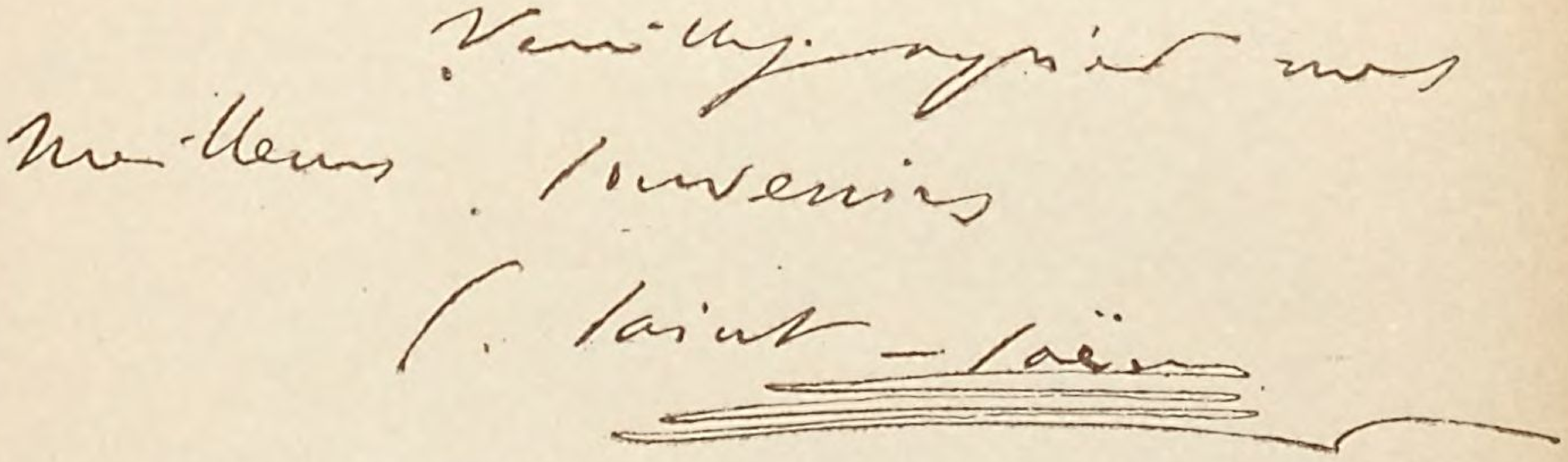
Facsimile. Schluß eines 3seitigen Briefes von Fried. Chopin an Breitkopf & Härtel in Leipzig.


Ich bleibe
Freundschaftlichst Ihr Freund
Hummel

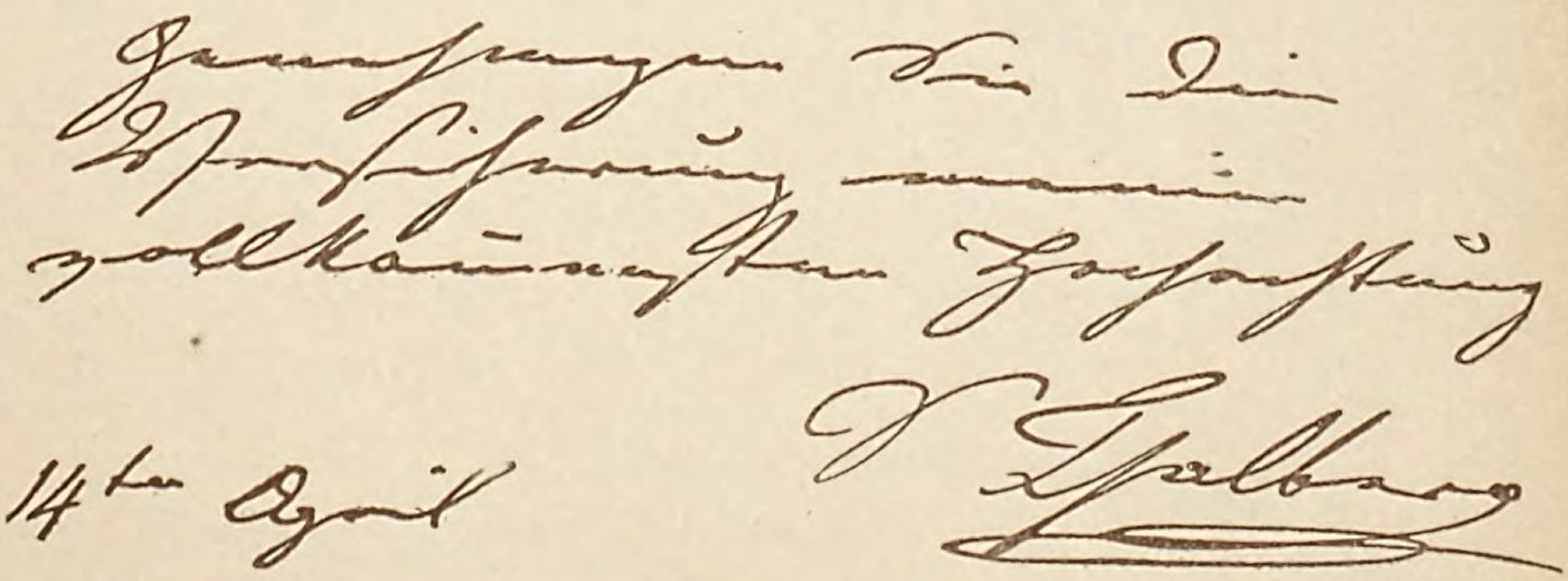
Facsimile. Schluß eines Briefes von Hummel an Häser.



Facsimile der Unterschrift Ant. Rubinstein's aus einem Briefe d. d. Leipzig am 4. Januar 1856.



Facsimile. Schluß eines Briefes von Saint-Saëns.



Facsimile. Schluß eines Briefes Thalberg's an Professor Rungenhagen.

so hoch steigert, daß ihm das Orchester, dessen große Mittel nur zur Darstellung ebenso groß angelegter musikalischer Gedanken verwandt werden sollten, gerade gut genug dünkt, um darauf wie auf einem Claviere gelegentlich zu fantasiren, dem Publikum zuletzt unerträglich wird, weil dasselbe, wenn es einer ganzen Corporation tüchtiger Künstler gegenüber steht, machtvolle und dem Aufgebote so mannigfacher Kräfte entsprechende Wirkungen erwartet und darum, wenn es, statt tiefer Ergriffenheit, nur oberflächlichen Wallungen, statt willensstark ausgeprägter und durchgeführter Ideen, nur vom Zufall abhängigen Anwandlungen begegnet, sich mit Recht fragt: Was gehen mich die kleinen Launen und Leiden oder die krankhaften Stimmungen und Verstimmungen eines Herrn X oder Y an? Und zwar um so mehr mit Recht fragt, als derartige musikalische Nervositäten immer das Kennzeichen passiv-sensitiver oder sich nicht über den beschränkten Kreis eines bloß selbstischen Bedürfens und Begehrens erheben könnender Naturen sind. Reichen doch in der That auch zur Darstellung solcher Expektorationen für den Liebhaber das Zimmer und das Clavier aus, während ein derartiger Spleen oder solche hysterisch-weltschmerzliche und hypochondrische Beschwerden des Individuums, wenn sie Tausenden mit dem Aufwand der gewaltigen Mittel des Orchesters aufgedrungen werden, als der Gipfel aller Selbstüberschätzung und Anmaßung erscheinen müssen.

Von derartigen Ueberhebungen ist nun glücklicher Weise bei der Mehrzahl der oben angeführten Tonkünstler (oder doch wenigstens in der besseren Hälfte ihrer Compositionen) nicht die Rede, und selbst die Werke solcher unter ihnen, die das Leitmotiv, nach dem Vorgange Liszt's, aus dem Musikdrama in die selbstständige Orchestercomposition übertrugen, oder, gleich diesem, ihren Instrumentalsätzen ein bestimmtes Programm unterlegten, zeigen, wie dies ja auch bei den abgerundeteren unter den sinfonischen Dichtungen Liszt's der Fall ist, noch unendlich mehr Fluß und geschlossene musikalische Form, als die Nachahmer Wagner'scher Dramen, namentlich wenn solche Nachbeter (selbst einen „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ als schon antiquirt und überholt ansehend) die gleichen Principien durchführen wollen, wie sie beispielsweise in Scenen eines Musikdramas von der Gattung des „Tristan“ verwirklicht sind.

Leopold Damrosch, geboren zu Posen 1832, gestorben zu New York 1885, leitete von 1858 bis 1860 die philharmonische Gesellschaft zu Breslau und von 1862 bis 1871 den von ihm daselbst begründeten Orchesterverein, in welchem er die Werke Wagner's, Liszt's und Berlioz' weiteren Kreisen zugänglich machte. Nach seiner Uebersiedelung nach New York dirigirte er in Amerika viele Concerte und Musikfeste, bei denen er als Pionier für deutsche Tonkunst wirkte. Unter seinen Compositionen sind ein Violinconcert in D moll, Serenaden, eine Festouvertüre, ein biblisches Idyll „Ruth und Naemi“ für Chöre, Soli und Orchester und mehrere Hefte Lieder hervorzuheben. — Eduard Lassen, geb. 1830 zu Kopenhagen, ward 1858 durch Liszt's Vermittelung Hofmusikdirector in Weimar, schrieb die Opern „König Edgard“ und „Frauenlob“, sowie die Musik zu Goethe's „Faust“ und Hebbel's „Nibelungen“; außerdem eine Sinfonie, mehrere Ouvertüren und Cantaten und eine bedeutende Anzahl Lieder, die seinen Namen weit verbreiteten. In den letzteren zeigt Lassen zuweilen einen Zug von Grazie, der an die Chansons der besseren modernen Franzosen mahnt; da er überdies in seinen Instrumentalcompositionen meist formvoll ist, so erscheint er

mehr durch die mit Vorliebe von ihm behandelte Stoffwelt, wie rein musikalisch genommen, als Romantiker. — Karl Riedel, geb. 1827 bei Elberfeld, gründete 1854 den in ganz Deutschland berühmt gewordenen Riedel'schen Gesangverein, mit dem er schon 1859 Seb. Bach's schwierige große H moll-Messe in gelungenster Weise aufzuführen vermochte. Mit Riedel's Neuausgaben älterer Meister, namentlich mit seiner Verschmelzung der vier Passionen Heinrich Schützens zu einer einzigen Passion und anderem Aehnlichen, können wir uns nicht überall einverstanden erklären. Als Componist that sich Riedel namentlich durch Lieder und Chorlieder hervor und ward in neuerer Zeit Vorsitzender des Leipziger Wagnervereins. — Hermann Riedel, geb. 1847, Musikdirector am Hoftheater zu Braunschweig, hat sich als Componist der von ihm innig empfundenen Lieder aus Scheffel's „Trompeter von Säkkingen" neuerdings einen Namen gemacht. — In Hans von Bronsart, geb. 1828 zu Königsberg und seiner ebenfalls musikalisch begabten Gattin Ingeborg von Bronsart (einer Schülerin Liszt's) begegnen wir einem Künstlerpaare, das sich in gleicher Weise auf dem Felde der Claviercomposition, als dem der Claviervirtuosität ausgezeichnet hat. Frau von Bronsart machte sich überdies als Componistin von Liedern und Opern (Goethe's „Jery und Bätely") bekannt. Ihr Gatte, der 1860 die Euterpeconcerte in Leipzig leitete, ist seit 1867 Intendant des königl. Hoftheaters zu Hannover. — Hans von Bülow, geb. 1830 zu Dresden, den wir bereits als Schüler Liszt's und hervorragenden Claviervirtuosen erwähnten, schrieb von größeren Werken die Musik zu Shakespeare's „Cäsar", ein sinfonisches Stimmungsbild „Nirwana," die Orchesterballade „Des Sängers Fluch", 9 Hefte Clavierstücke und viele kritische Bearbeitungen, instructive Ausgaben, Transscriptionen und Arrangements für Clavier von Werken älterer und neuester Zeit. — Joseph Huber, geb. 1837 zu Sigmaringen und 1864 Concertmeister der Leipziger Euterpeconcerte, componirte vier Sinfonien, von denen jede nur aus einem einzigen Satze besteht, sowie die beiden Opern „Die Rose vom Libanon" und „Irene". Huber ist ein so überzeugter Vorkämpfer der gewagteren Theorien der neudeutschen Schule, daß er selbst die Tonarten für überflüssig erklärt und darum ohne alle Vorzeichnung componirt. — Felix Dräseke, geb. 1835 zu Koburg, ward durch warme Begeisterung für Liszt anfänglich nach Weimar gezogen, ertheilte von 1864 bis 74 Unterricht am Conservatorium zu Lausanne und gehört seit 1884 dem Dresdener Conservatorium als Lehrer an. Die Compositionen seiner Frühzeit sind, wie dies selbst einer seiner musikalischen Gesinnungsgenossen öffentlich ausgesprochen, „bizarr" und „opfern die Klangschönheit einer zweifelhaften Characteristik". Dies Urtheil findet theilweise noch auf mehrere Hauptwerke von ihm: seine Sinfonien in G und F und sein Requiem, Anwendung. Neuerdings jedoch hat Dräseke, dem jedenfalls Talent nicht abzusprechen ist, eine Wendung in seinem Schaffen genommen, die ihn, falls er auf seinem veränderten Sinne beharren sollte, der classisch-romantischen Richtung von Schumann, Brahms und Volkmann annähern dürfte. — Arnold Krug, geb. 1849 zu Hamburg, ist ein Talent, das mit seinem Anschluß an die sinfonische Dichtung, an das Programm und das Leitmotiv eine Durchführung und Durchgeistung der classischen Form verbinden möchte. Wie weit Krug auf diesem Wege vorzudringen vermögen wird, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls zeigt sein sinfonischer Prolog zu Shakespeare's „Othello', neben wirklicher Leidenschaft im Ausdruck, eine entschiedene

sinfonische Stimmung und musikalisch-coloristische Begabung. Auch in seinen romanischen Tänzen für Orchester, sowie unter seinen Kammermusiken befindet sich recht Bemerkenswerthes. — Nächst Krug haben wir Louis Nicodé, geb. 1853 bei Posen, den begabteren Orchestercomponisten der neudeutschen Schule (wie dies seine sinfonischen Dichtungen darthun) anzureihen. Im Allgemeinen behaupten „Sturm und Drang" bei ihm noch das Uebergewicht über Klarheit und organischen Zusammenhang. Nicodé hat sich auch als Klaviervirtuos, sowie im Felde der Claviercomposition hervorgethan. — Schließlich sei noch Wilhelm Präger's in London, des Componisten eines sinfonischen Vorspiels zu „Manfred" und der Ouvertüre „Abellino", als eines Angehörigen der hier dargestellten besonderen Richtung der neudeutschen Schule gedacht.

Außer den drei Gruppen deutscher Componisten, die wir im Eingang dieses Capitels erwähnten, haben wir noch einer vierten Gruppe, als einer, von keinem einzelnen Meister ausschließlich oder vorwaltend beeinflußten und ebensowenig als einer, eine besondere bestimmte Partei darstellenden zu gedenken, deren Glieder wir daher unter dem Namen „die Neutralen" zusammenfassen. Dieselbe ist glücklicher Weise, trotz des heute in der deutschen Musikwelt so verbreiteten und ausgebildeten Coterienwesens, immer noch die an Vertretern zahlreichste. Es gehörten und gehören ihr an, soweit wir uns in dieser Beziehung bereits ein ausreichendes Urtheil haben bilden können: Raff, Rheinberger, Vogt (Jean), Ulrich, Grimm, Abert, Ries (junior), Klughardt, Herbeck, Becker (Albert), Kiel, Xaver und Philipp Scharwenka, Vierling, Meinardus, Blumner, Mangold, Abt, Tschirch (Wilhelm), Schäffer, Stade, Merkel, Müller-Hartung, Wüllner, Goldmark, Urban (Heinrich), Grell, Rüfer, Brambach, Scholz (Bernhard), Brüll, Gurlitt, Bungert, Kretschmer, Holstein, Herzogenberg, Hochberg, Hopffer, Goetz, Schlottmann, Huber (Hans), Strauß, Neßler, sowie auch der ehrwürdige, im Uebrigen schon im Capitel „Schubert und C. M. v. Weber" besprochene Franz Lachner. Der Letztgenannte durch seine in der Neuzeit von ihm componirten Orchestersuiten, welche eine nur wenig modificirte ältere classische Kunstform mit einem theilweise fast romantischen Stimmungsgehalt verschmolzen und auf solche Weise die Suite nicht nur modernisirten, sondern auch in unsere sinfonischen Repertoire wieder einführten. — Unter den in der obigen Aufzählung erwähnten Sinfonikern und Meistern des Kammerstils wenden wir uns zunächst dem, der deutschen Schweiz entstammenden Joachim Raff zu, geb. 1822 im Canton Schwyz, gest. 1882 zu Frankfurt a. M. Anfänglich Elementarlehrer, ging er, nachdem einige seiner musikalischen und von ihm Mendelssohn übersandten Erstlingsversuche von diesem günstig beurtheilt worden, ganz zur Tonkunst über, ohne jedoch seinen Wunsch, sich unter Mendelssohn weiter zu bilden, ausführen zu können, da dieser schon 1847 starb. Drei Jahre später wandte er sich in Weimar den Tendenzen Liszt's und der neudeutschen Schule zu, trat jedoch zu derselben in kein eigentliches geistiges Abhängigkeitsverhältniß. Er ließ sich 1856 in Wiesbaden nieder und ward 1878 Director des Hoch'schen Conservatoriums der Musik zu Frankfurt a. M. Die wechselnd auf ihn erfolgenden Einwirkungen der modernen classischen und der neuromantischen Schule haben entschieden mitbestimmend auf den Entwickelungsgang und Charakter des hochbedeutenden und

fruchtbaren Talentes Raff's eingewirkt. Schuldete er es der ihm durch das Mendelssohn'sche Vorbild zu Theil gewordenen trefflichen und soliden musikalischen Grundlage, daß er nie in den Irrthum jener, im Verhältniß zu ihren Ansprüchen so liliputanischen Kraft- und Natur-Genies verfallen ist, daß die Musik auch ohne Kunstform bestehen könne, so verdankt er es wiederum den Jahren, die ihn den geistigen Einwirkungen Schumann's, sowie einer so genialen und musikalisch enthusiastischen Persönlichkeit wie Liszt näher brachten, daß ihm der Werth einer geglätteten, abgerundeten Form nicht in dem Grade Alles wurde, um ihm darüber Leidenschaft, Stimmung und Ausdruck nebensächlich erscheinen und ihn zum einseitigen musikalischen Akademiker werden zu lassen. Die besondere musikalische Individualität Raff's tritt uns am entschiedensten in seinen großen sinfonischen Tondichtungen entgegen und unter diesen wiederum mit am selbstständigsten in seiner „Leonoren-Sinfonie“, die sich (wenn wir das im Diabolischen etwas zu stark auftragende Finale ausnehmen) ebenso classisch in der Form, als romantisch ihrem Inhalte nach darstellt und dem Ausdrucksgebiet der Sinfonie eine neue Bereicherung gebracht hat. Aber auch seine Sinfonie „Im Walde“ (reich an poetisch-musikalischer Fantastik), seine „Frühlingsklänge“ und seine leichte, aber durch Geschmack, Anmuth und pikante Instrumentirung fesselnde und erfreuende G moll-Sinfonie sind unter seinen 10 Sinfonien rühmend hervorzuheben. Raff schrieb über 200 Werke: eine Anzahl, die, wenn sie auch die Mühelosigkeit seines Schaffens bekundet, ihn doch auch in manchen seiner Arbeiten als Vielschreiber kennzeichnet, der uns sicher noch weit mehr Bedeutendes und ihn Ueberdauerndes, als geschehen, hinterlassen haben würde, wenn er sich mehr concentrirt und uns stets nur sein Bestes dargeboten hätte. Demungeachtet finden sich auch unter seinen Concerten, Orchestersuiten, vielen Kammermusiken und Claviercompositionen treffliche, geistreiche und geschmackvolle Werke oder einzelne bedeutende Sätze, die darthun, daß Raff in jeder Beziehung zu den hervorragendsten Talenten der Gegenwart zählte. — Zu den letzteren gehörte auch der noch viel zu wenig bekannte Hugo Ulrich, geb. 1827 zu Oppeln in Schlesien, gest. 1872 zu Berlin, ein Schüler von Mosevius und Dehn, dessen 1853 in Belgien gekrönte Preissinfonie: „Symphonie triomphale“, sowie seine H moll- und G dur-Sinfonie zu dem Frischesten und Selbstständigsten zählen, was deutsche Meister der Neuzeit auf sinfonischem Gebiete geleistet. Auch ein Claviertrio zeigt dieselbe Verbindung

Fig. 299. Joachim Raff.

von geistvoll behandelter Kunstform und reichem Ideengehalt, die Ulrich's Sinfonien auszeichnet. — Wie auf Raff, wirkten auch auf August Klughardt, geb. 1847 zu Köthen, seit 1873 Hofkapellmeister in Neustrelitz, neben der modern-classischen die neudeutsche Schule ein und bewahrten ihm eine gewisse selbstständige musikalische Haltung. Hiefür liefern ganz besonders seine 1882 in den Sinfoniesoireen der königl. Kapelle zu Dresden mit Beifall aufgeführte frische und classisch abgerundete Sinfonie Nr. 3 Ddur, sowie seine Ouvertüre „Im Frühling" den Beweis. Klughardt schrieb überdies, gleich Raff, eine „Leonoren-Sinfonie", eine Oper „Iwein", Fantasiestücke über Lenau's „Schilflieder" für Piano, Bratsche und Oboe, sowie manches Bemerkenswerthe im Felde der Kammermusik. — An Klughardt reihen wir, als einen höchst kernigen und tüchtigen Instrumentalcomponisten, Otto Grimm, geb. 1830 in Sachsen, jetzt Dirigent des Cäcilienvereins zu Münster, an. Unter seinen Compositionen, zu denen auch eine Sinfonie und geistvolle Clavierstücke gehören, heben wir besonders seine in kanonischer Form für Streichorchester geschriebene „Suite" hervor, die nicht etwa bloß den gelehrten und eine der am strengsten bindenden Stilweisen glänzend beherrschenden Tonkünstler zeigt, sondern zugleich wieder einmal darthut, daß ein wirkliches Talent den Werth seiner musikalischen Ideen durch die ihnen gegebene classische Fassung zu verdoppeln vermag. — Auch Johann Herbeck, geb. 1831 zu Wien, gest. daselbst 1877, gehört zu den im Felde der Instrumentalmusik nicht ohne entschiedenen Beruf thätig gewesenen neueren Meistern. Von seinen bedeutenderen Arbeiten erschienen nur seine vierte Sinfonie, sinfonische Variationen für Orchester und ein Streichquartett. — Als einen anderen nicht unbedeutenden Sinfoniker machen wir Joseph Abert, geb. 1832 in Böhmen, namhaft, der, ein Schüler Tomaczek's, 1867 Hofkapellmeister in Stuttgart ward. Unter seinen Opern nennen wir „König Enzio", „Astorga" und „Ekkehard", die manches Anziehende enthalten; bekannter jedoch haben ihn eine Cmoll-Sinfonie, seine sinfonische Dichtung „Columbus" und einige Ouvertüren gemacht. — Auch Bernhard Hopffer und Heinrich Urban, geb. 1840 und 1837 zu Berlin, sowie der ebenfalls in Berlin lebende P. B. Rüfer, geb. 1844 zu Lüttich, sind mit manchem erfreulichen Werke im Gebiete der Orchestermusik aufgetreten. So Urban mit einer „Frühling" benannten Sinfonie, einem Violinconcert und seinen Ouvertüren „Fiesco" und „Scheherezade"; so Hopffer, von dem auch eine Oper „Frithjof" aufgeführt ward, mit Ouvertüren und Sinfonien, so endlich Rüfer mit einer Fdur-Sinfonie, 3 Ouvertüren und ansprechenden Kammermusiken. Im letzteren Gebiete that sich in der Gegenwart auch Franz Ries, geb. 1846 zu Berlin, Neffe von Beethoven's Schüler Ferdinand Ries und Sohn des königl. preuß. Concertmeisters Hub. Ries, in bemerkenswerther Weise hervor, unter dessen hierhin gehörigen Compositionen wir besonders seiner, in trefflicher polyphoner, formaler und instrumentaler Behandlung durchgeführten Streichquartette, sowie seiner melodiösen und romantisch angehauchten Suiten für Geige und Clavier gedenken. Als nicht zu übersehende Componisten von Kammermusiken bedürfen auch die Brüder Philipp und Xaver Scharwenka in Berlin, geb. 1847 und 1850 in der Provinz Posen, einer rühmlichen Erwähnung. Philipp schrieb auch Sinfonien, Xaver auch ein großes Clavierconcert in Bmoll. Die polnische Abkunft beider Tondichter verräth sich in einem leicht auflodernden Feuer, sowie in gewissen nationalen Rhythmen und An-

klängen. — Der Schweizer Hans Huber, geb. 1852, dürfte ebenfalls sein Bestes im Felde der Kammermusik und Claviercomposition (darunter besonders ein Trio und Violinsonaten, sowie ein Concertstück und vierhändige Stücke für Pianoforte) geleistet haben. Es gehören nicht weniger hierher Jean Vogt, geb. 1823 bei Liegnitz, der vorzügliche Kammermusikwerke, Clavierstücke und ein Oratorium „Lazarus" geschrieben, August Bungert, geb. 1846 zu Mühlheim an der Ruhr, der sich, außer durch ein preisgekröntes Clavierquartett, durch eine Ouvertüre zu „Tasso" und ein „Hohes Lied der Liebe" mit Orchester hervorgethan, sowie Cornelius Gurlitt, geb. 1820 zu Altona, der, außer zwei Operetten, gediegene Clavier- und Kammermusik geliefert hat. — Als tüchtige, vielseitig gebildete und talentvolle Organisten und Orgelcomponisten erwähnen wir, in der hier von uns besprochenen Gruppe, Gustav Merkel, geb. 1827 bei Zittau, gest. 1885 als königl. Hoforganist in Dresden, und Wilhelm Stade, geb. 1817 in Halle, Hofkapellmeister in Altenburg, der überdies auch treffliche Vocalcompositionen und Orchesterstücke schrieb, sowie Müller-Hartung, geb. 1834 in Thüringen, der, außer trefflichen Orgelsonaten, auch Psalmen und Männerchöre componirte. — Zu den gediegenen Liedercomponisten unter den Neutralen zählen wir (besonders mit Goethe-Liedern) Louis Schlottmann, geb. 1826 zu Berlin, dagegen im Gebiete des gemischten Chorliedes, Julius Schäffer, geb. 1823 in der Altmark, seit 1860 Director der Mosevius'schen Singakademie und Universitätsprofessor der Musik zu Breslau, sowie auch trefflicher Musikschriftsteller. Im Felde des mehr sentimentalen und Salon-Liedes machte sich Franz Abt, geb. 1819 zu Eilenburg, 1852 braunschweigischer Hofkapellmeister, gest. 1885 zu Wiesbaden, populär und beliebt, der sich übrigens auch als Componist von Männerchören im Liedertafelgenre einen weitverbreiteten Namen erwarb. Einen solchen theilen auf dem letzteren Felde mit ihm übrigens Karl Zöllner (1800 bis 1860), der sich besonders im humoristischen Genre hervorthat (wie dies beispielsweise sein, in der Bundestagszeit componirtes ironisches Männerchorlied auf des Deutschen 36 Vaterländer darthut), sowie der Cantor an der Dresdener Kreuzkirche, Julius Otto (1804 bis 1877), dessen Männerchor „Das treue deutsche Herz" volksthümlich geworden. Höheren künstlerischen Anforderungen auf dem Gebiete des Männerchorgesangs Rechnungtragendes schufen Joseph Brambach, geb. 1833 zu Bonn („Das eleusische Fest", „Prometheus") und Wilhelm Tschirch, geb. 1818 in Schlesien („Eine Nacht auf dem Meere", „Der Sängerkampf"). — Unter den hervorragenderen Kirchencomponisten der neutralen Gruppe steht Friedrich Kiel, geb. 1821 bei Siegen, gest. 1885 zu Berlin, obenan. Schüler von Dehn, machte er verhältnißmäßig sehr spät, nämlich erst durch sein großes Requiem in Fmoll, Aufsehen, das sich am würdigsten, von allen nach Mozart und Cherubini componirten Requiems, den gleichartigen Werken dieser Großmeister anschließt.*) Ein zweites Requiem Kiel's in Asdur steht kaum hinter dem in Fmoll an Großartigkeit, Tiefe und hoher Meisterschaft im gebundenen Stil zurück. Eine gleiche ungewöhnliche schöpferische

---

*) Der Verfasser, welcher der im Jahre 1862 stattgefundenen frühesten Aufführung jenes Requiems durch den Stern'schen Gesangverein zu Berlin beiwohnte, hatte auf solche Weise die Freude, als einer der Ersten, auf die hohe künstlerische Bedeutung Kiel's, von der seine Zeitgenossen damals noch nichts ahnten, hinzuweisen.

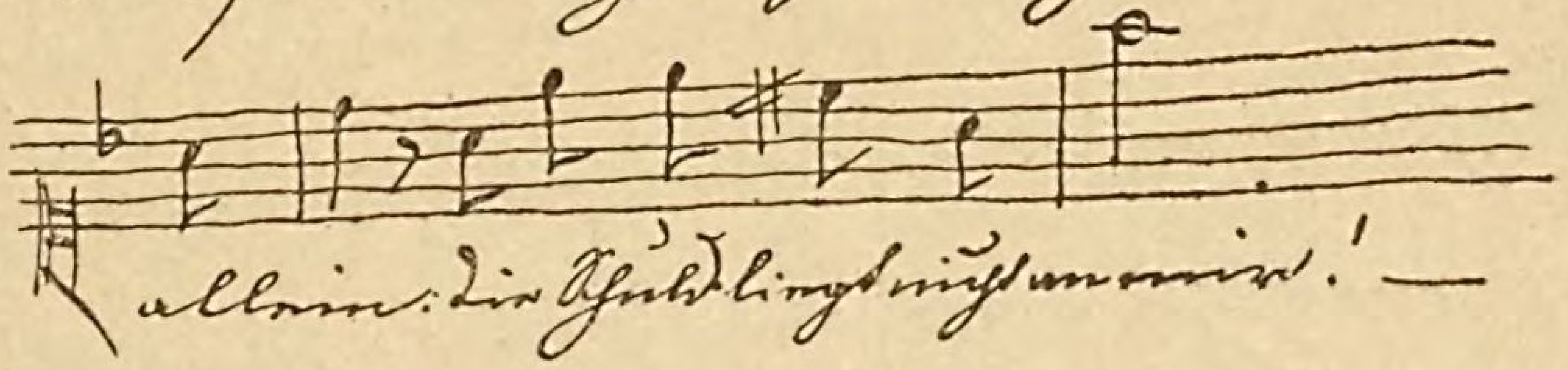
Kraft legen seine „Missa solemnis“ (1867) und sein Oratorium „Christus“ (1874) dar, Werke, die zugleich wieder einmal kund thun, daß sich die classischen Formen des polyphonen Stils, falls sie sich mit musikalischen Ideen verbinden, die groß genug sind um sie ganz auszufüllen, nach wie vor als die gemäßeste Fassung eines solchen bedeutenden Inhaltes erweisen. Neben den genannten kirchlichen Compositionen des Meisters nennen wir noch sein „Stabat mater“, sein „Te deum“, den „130. Psalm“, sowie sehr schöne Motetten für zwei Frauenstimmen. Kiel hat sich außerdem sowohl im Gebiete der classischen Kammermusik (darunter 2 Streichquartette, mehrere treffliche und poetisch empfundene Trios, 3 Klavierquartette und 4 Violinsonaten) als in dem der Claviermusik (15 Kanons, 6 Fugen, 1 Clavierconcert, Suiten, Variationen mit Fuge, vierhändige Melodien u. s. w.) in sehr bemerkenswerther Weise hervorgethan und ließ sich 1842 ganz in Berlin nieder. Unser Tondichter ist entschieden als der hervorragendste Contrapunktist der Gegenwart zu bezeichnen, und zwar um so mehr, als er niemals durch contrapunktische Rechnungsexempel oder nur als gelehrter Combinator hat glänzen wollen, sondern auch diese bindendste und strengste Stilweise zu allen Zeiten in den Dienst der Idee gestellt hat. — Als keine unwürdigen Gleichstrebenden reihen wir ihm im Gebiete der Kirchenmusik den weit älteren Grell, sowie die jüngeren Meister A. Becker und Wüllner an. Eduard Grell, geb. 1800 zu Berlin, 1841 Mitglied der Akademie der Künste und 1851 erster Dirigent der Berliner Singakademie, that sich durch eine 16stimmige große Messe hervor, ein höchst kunstvolles, wohlklingendes, würdiges Werk, das die Mitte zwischen dem vielchörigen Stil der Altvenezianer und der melodischen Schönheit des Palestrinastils hält, welchem er 8- und 11stimmige Psalmen, ein „Te deum“, Motetten, Cantaten und Sprüche, darunter den tiefrührenden Spruch: „Gnädig und barmherzig ist der Herr“, folgen ließ. Albert Becker, geb. 1834 zu Quedlinburg, ein Schüler Dehn's, machte 1879 Aufsehen durch Aufführung seiner großen und viel Ernst-Schönes enthaltenden Messe in Bmoll; eine von ihm componirte Gmoll-Sinfonie ward 1861, bei einer durch die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstalteten Preisbewerbung, gekrönt. Franz Wüllner, geb. 1832 in Münster, 1869 königl. Hofkapellmeister in München, 1877 in gleicher Stellung in Dresden, seit 1884 städtischer Kapellmeister in Köln und Director des dortigen Conservatoriums, componirte zwei Messen, mehrere Motetten, ein „Miserere“, ein „Stabat mater“ und ein „Salve Regina“, sämmtlich Werke, die ein durchaus würdiges und gediegenes kirchliches Gepräge tragen. Wüllner schrieb auch sehr reizende Chorlieder und Lieder, sowie größere Compositionen für Männerchöre mit Orchester und that sich nicht weniger als trefflicher Dirigent und musikalischer Pädagog (vgl. die von ihm herausgegebenen Chorübungen der Münchener Musikschule), sowie als Musikgelehrter hervor, wofür er in München zum Doctor und Professor der Musik ernannt ward. — Den Kirchencomponisten der Neutralen schließen wir unmittelbar die Tondichter an, die ihren Namen hauptsächlich ihren Oratorien und oratorischen Cantaten verdanken. Unter denselben treten, wenn wir von Hiller, Kiel, Reinthaler, Max Bruch, Rheinberger, Diettrich, Herzogenberg und Aehnlichen absehen, die entweder anderen Gruppen angehören oder ihren Schwerpunkt nicht allein und vorzugsweise in ihren oratorischen Chorwerken besitzen, Blumner, Meinardus und Vierling am meisten hervor. — Martin Blumner, geb. 1827 in Mecklenburg, ein Schüler Dehn's,

seit 1853 Dirigent der Berliner Singakademie, schrieb die beiden großen Oratorien „Abraham“ und „Der Fall Jerusalems“ (letzteres 1884 mit viel Beifall auf dem VII. schlesischen Musikfest zu Breslau aufgeführt), die nicht nur den gewiegten und erfahrenen Meister des gebundenen Stils, sondern auch epische und episch-dramatische Gestaltungskraft im Felde des „musikalischen Epos“ bekunden. Blumner legt von diesen Eigenschaften besonders in mehreren dramatisch wirkenden und in gewaltigen Verhältnissen sich aufbauenden Chören des „Falls Jerusalems“ in beredter Weise Zeugniß ab. — Ludwig Meinardus, (der auch im Felde der Kammermusik manches Gediegene geleistet), geb. 1827 im Oldenburgischen, ein Schüler von A. B. Marx, 1862 großherzogl. Musikdirector, 1865 Lehrer am königl. Conservatorium zu Dresden, componirte die Oratorien „Petrus“, „Gideon“, „Salomo“ und „Luther in Worms“ (letzteres vielfach aufgeführt und in weiten Kreisen, namentlich 1883 durch das Luther-Jubiläum, bekannt geworden). Auch im weltlichen Oratorium und in weltlich-oratorischen Cantaten that er sich hervor, wie seine Chorballaden: „Roland's Schwanenlied“, „Frau Hitt“, „Die Nonne“ und „Jung Baldur's Sieg“ darthun. Auf letzterem Felde steht noch entschiedener als Erneuerer einer fast verklungenen Gattung (und in dieser Beziehung einem Max Bruch durchaus ebenbürtig) der ebenso begabte, wie als geistvoller Beherrscher des polyphonen Stils bewährte Georg Vierling da, geb. 1820 in der bairischen Rheinpfalz. Seine schönen und durch ihr dramatisch-episches Leben ergreifenden weltlichen Cantaten: „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“, „Alarich“ und „Constantin“, die, außer in vielen Städten und auf Musikfesten Deutschlands, auch bereits in den Vereinigten Staaten von Amerika glänzende Aufführungen erlebten, beweisen das Gesagte. Vierling hat sich, indem er das weltliche Oratorium modernisirte, auf diesem Gebiete dasselbe Verdienst erworben, welches Mendelssohn mit Recht bezüglich des geistlichen Oratoriums von der ganzen Welt zuerkannt wird. Ein Schüler von A. B. Marx, rief Vierling in den fünfziger Jahren den Berliner Bachverein in's Leben, ward 1859 zum königl. Musikdirector und 1883 zum Mitglied der königl. preuß. Akademie der Künste ernannt. Er hat auch als Kirchencomponist (namentlich in seinem 100. und 137. Psalm), als ein schneidiger, charaktervoller Orchestercomponist (eine Sinfonie, Ouvertüren: „Sturm“, „Maria Stuart“, „Im Frühling“, „Hermannsschlacht“ und „Tragische Ouvertüre“), im Felde der Kammermusik, sowie in reizenden weltlichen Chorliedern Bedeutendes oder Anmuthiges geleistet. — Eine ganz eigenthümliche Stellung haben wir unter den Neutralen Joseph Rheinberger anzuweisen, den man in mancher Beziehung einen süddeutschen Raff nennen könnte. Denn ebenso vielseitig wie Raff, empfing er, im Gegensatz zu diesem in Norddeutschland gebildeten Meister, seine musikalische Bildung in Süddeutschland. Zwar besitzt er seinen künstlerischen Schwerpunkt nicht so vorwaltend wie der Genannte in der Instrumentalcomposition, ist dafür aber in größeren Chorwerken mit Orchester wieder bedeutender, namentlich durch eine mehr herbe Schönheit und eine fast noch individuellere und selbstständigere musikalische Tondichternatur. Er stellt sich im Uebrigen beinahe als Landsmann Raff's dar, der, wie wir uns erinnern, der deutschen Schweiz angehörte, an deren östlicher Grenze und im Angesicht ihrer Berge auch Rheinberger 1839 zu Vaduz geboren ward. An Franz Hauser's Conservatorium zu München gebildet, ward er 1859

Prag am Tage St. Caecilia
d. i. am 22. November 1871

Mein lieber, theurer Freund!

Ich habe Sie auch die Beantwortung Ihres lieben Briefes lange genug warten lassen



allein: die Schuld liegt nicht an mir! — sondern es war die ganze Zeit her der Satan und dessen Großmutter los, und ich vom Morgen bis zum Abend unbarmherzig in Anspruch genommen. Jetzt ist gerade ein recht stiller Augenblick, den ich auch sofort benütze um Ihnen zu schreiben.

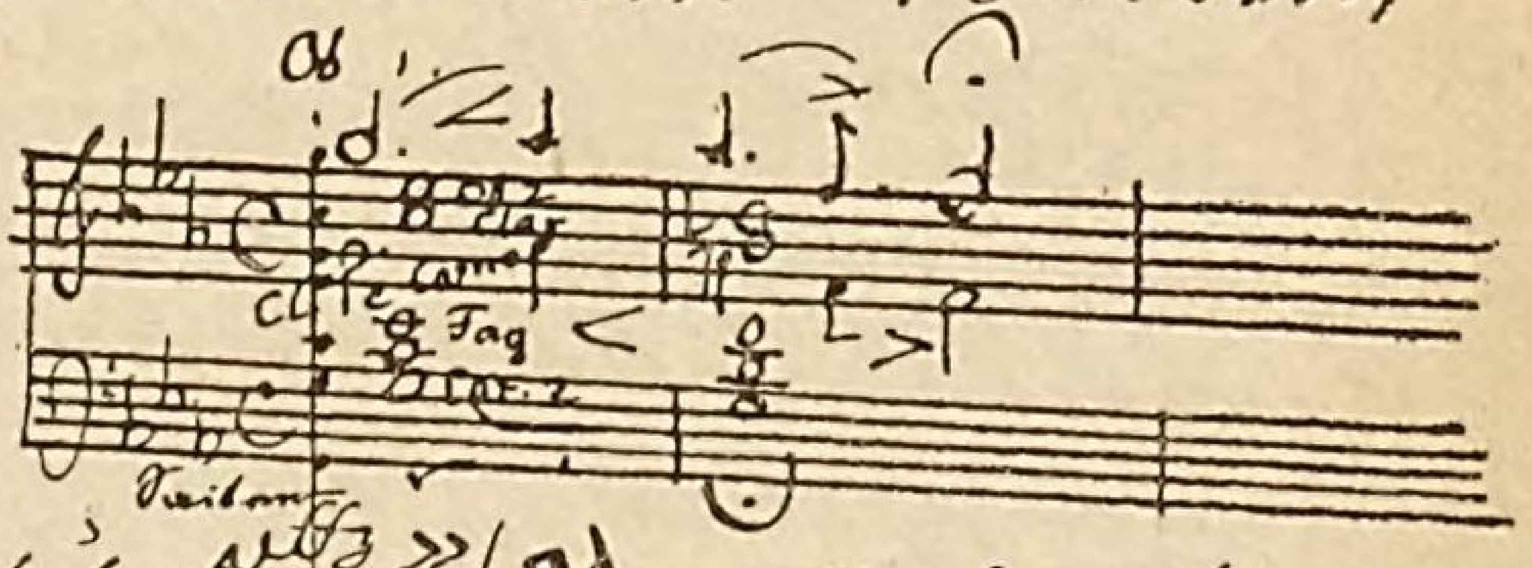
Für's erste! Ihr Buch bereitet uns allen die reinste geistige Freude. Meine Frau, Marie und Fanny wissen es einander so zu sagen und den Freunden, und die Worte herzlichsten Antheils und freudigster Zustimmung, welche der Lectüre folgten, wären für Sie ganz gewiss eine kleine Autorbelohnung gewesen. Sie werden in meinem Studium

Facsimile eines Briefes von A. W. Ambros aus Prag an den Autor vom 22. November 1871.

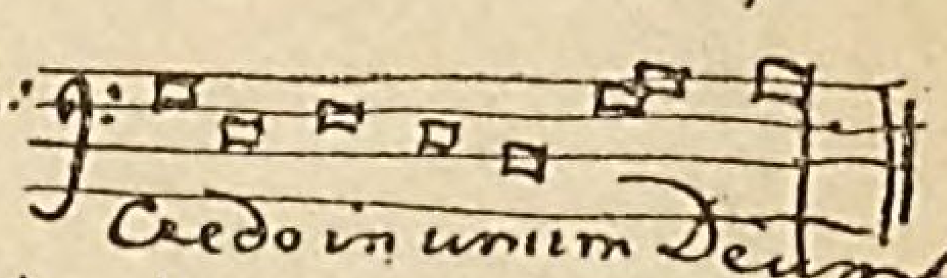
in einem Aufsatze über Robert Franz
Ihr Buch mit aller Liebe und Werthschätzung,
die es verdient, genannt, und Stellen daraus
zitirt finden, auch in einer zugehörigen
Anmerkung einen mit Gänsefüßchen
»...« bezeichneten Scherz, welchen ganz
zu verstehen, das Publikum jenem
heiteren Mittagmahl bei Ihrer Frau
Schwiegermutter in Loschwitz Theil ge-
nommen haben müßte; der ist speziell
für Sie und die liebe Frau Tony! Mein
unbedeutendes Gedicht bekommen Sie
als Zugabe im Titelkupfer. Möge Ihnen
mein Büchlein auch nur halb so viel
Freude machen, wie mir Ihre deutschen
Tondichter«!

Gestern haben wir, d. h. Marie und ich,
uns an Ihren Liedern erfreut, als z. B.
"Schäfers Klagelied", "über allen Gipfeln
ist Ruh" u. s. w. Besonders das "über
allen Gipfeln" fanden wir wundervoll
zart, innig und empfindungsvoll –
Marie wird es auch recht gut vortra-
gen und freut sich schon auf den
Moment, wo es ihr vergönnt sein wird,
es dem Componisten vorsingen zu
dürfen.

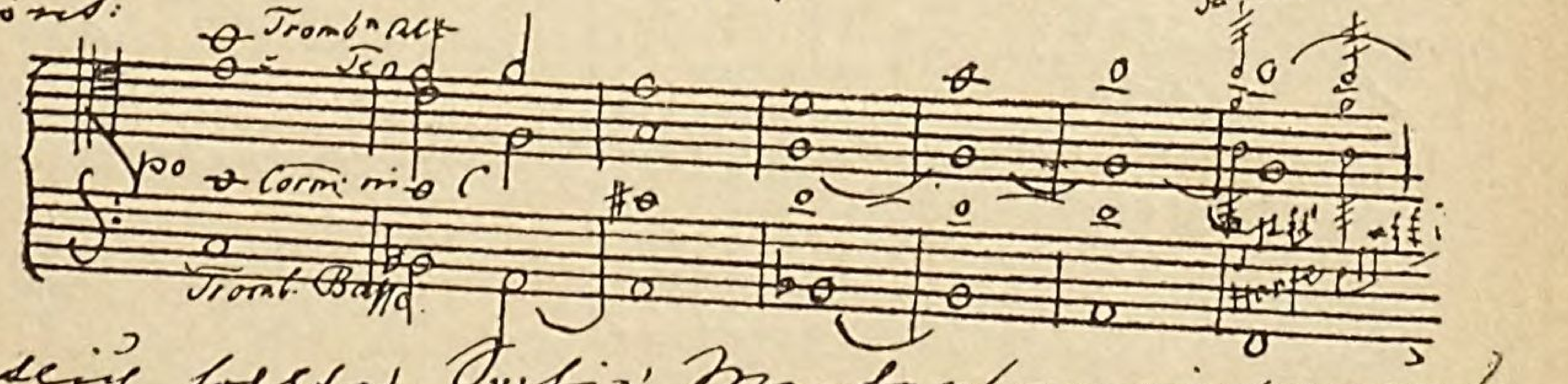
Am 17. Dezember wird im Conservatoriums-concert meine Ouverture zu Calderons "wunderthätigem Magus" (: keine neue Arbeit:) aufgeführt – eigentlich ist es eine in einem Satz zusammengedrängte Symphonie, wie Mendelssohn eine Ouverture. Könnte ich Dir doch herbeizaubern! Am Ende schafft jeder für ein ideales Publicum, das er sich aus seinen Menschen zusammensetzt und Du sitzest bei mir in erster Reihe. Von dem Zustand des Zweifels, des Suchens nach dem Gottesgedanken auszudrücken beginnt das Stück, respective das einleitende Andante assai sostenuto mit dem $\frac{6}{4}$ Accord, also ohne Grundton



Ist das nicht ein musikalisches "Warum (?)" « ? das Grundmotiv des Andante bildet, neben dem immer Zweifelsfragen (?), das Kirchenmotiv:



welches sich immer deutlicher durchkämpft, und zuletzt siegreich durchdringt, zu dem letzten Schlusse noch ganz mystisch in den Posaunen und Hörnern ertönt:



Eigentlich sollte Sophie Menter mein neues Pianofortconcert in Es dur spielen, aber ich darf das arme Mädchen von einigen Tagen in Berlin sehr krank und vielleicht

für lange Zeit unfähig die Hand zu brauchen. Mit dem Concert ist es also nichts, und so muß denn der „[illegible]-Ouverture“ [illegible]: das Magnif. das Prachtstück bleibt für eines der Osterconcerte reservirt.

Was sagen Sie aber dazu, daß ich allem Wahrscheinlichkeit nach, zu Neujahr 1872 Prag verlasse, um mich in Wien niederzulassen? Ich kann dort für die Ausbildung und die Zukunft meiner Kinder doch ganz anders sorgen, als hier; ganz abgesehen von dem erweiterten Wirkungskreise, der sich mir öffnen wird. Sobald die Sache entschieden ist, setze ich Sie in Kenntniß. Erfreuen Sie mich aber wo möglich noch hier in Prag mit einem gelegentlichen Besuche – und möge diesem kein so schwerer Trauerschatten nachfolgen, wie bei Ihrem letzten der Fall war. Sie sind ein vortrefflicher Mensch und folglich auch ein trefflicher Sohn – ich versuche kein Wort des Trostes für den herben Verlust, den Sie erlitten; dabei kann eben nur die Zeit Linderung bringen.

Indem ich dieses Schreiben schließe, füge ich noch von meiner Frau, von Marie und Franz die herzlichsten Grüße bei, an Sie sowohl als an Ihre liebe Frau, und bleibe in unwandelbarer Freundschaft und Liebe!

Ihr!

Dr. A. W. Ambros

Lehrer an demselben, erhielt 1867 den Titel eines königl. Professors der Musik und 1877, nach seiner Ernennung zum bairischen Hofkapellmeister, die Direction des königl. Kapellchors zu München. Unter seinen Werken stehen uns sein sinfonisches Tongemälde „Wallenstein", seine „Ouvertüre zu Demetrius" und ein Clavierconcert, sowie seine Chorwerke „Toggenburg", „Wittekind", Klärchen auf Eberstein" und „St. Christophorus", eine durch poetisch-musikalische Erfindung und viel Schwung und melodische Schönheit glänzende Cantate für Chöre, Orchester und Soli, obenan Als Kirchencomponist zeichnete sich Rheinberger durch ein „Requiem", ein „Stabat mater", eine zweichörige Messe und manche gediegene Orgelcompositionen aus. Wir gedenken auch noch einer Oper von ihm, „Die sieben Raben", und seiner „Musik zu Calderon's wunderthätigem Magus". Rheinberger läßt ebensowohl die Einflüsse der modern-classischen als der neuromantischen Schule Deutschlands auf sich gewahren und blieb dadurch vor mancher Einseitigkeit bewahrt. —

Zu den Operncomponisten innerhalb der neutralen Gruppe der deutschen Tondichter übergehend, nennen wir als das Talent, das sich unter denselben in der Gegenwart den verbreitetsten Namen errungen, zunächst Karl Goldmark, geb. 1832 in Ungarn. Derselbe, der eine durchaus deutsche musikalische Bildung in Wien empfing, machte dort zuerst durch seine Ouvertüre „Sakuntala" auf sich aufmerksam. Offenbar instinctiv dazu gedrängt, hatte der Tondichter mit glücklicher Hand bereits in dieser Ouvertüre, welche die fremdartige und fantastische Welt Alt-Indiens in reichen duftigen Orchesterfarben malt, einen der Stoffe ergriffen, die der besonderen Eigenthümlichkeit seiner Anlage vorzugsweise günstig sind und zu welchen in noch höherem Grade seine berühmt gewordene und 1875 zum ersten Mal in Wien aufgeführte Oper „Die Königin von Saba" gehört. Jedenfalls wissen wir in der Gegenwart keinen zweiten Tonkünstler, der die Fremdartigkeit und die Fata morgana des Orients und der Tropen, die Schwüle und die Einwirkungen ihres, verzehrende Leidenschaften erregenden Klimas, sowie die Seltsamkeit und besondere Natur ihrer Bewohner in gleich charakteristischen und glühenden Tonfarben gemalt hätte, wie dies Goldmark gelungen. Hierin liegt aber, neben seiner Stärke, auch seine Schwäche; denn er ist fast ausschließlich ein musikalischer Colorist, wenn auch ein Colorist a la Makart, der aber, eben darum, auf Kosten von Zeichnung und Perspective, einseitig in Farben dichtet. Dies heißt in's Musikalische übersetzt: ein Tonsetzer, dessen melodische Erfindung und thematische Durchführung in keinem Gleichgewichtsverhältniß zu dem berauschenden Zauber der Mischungen der Klangfarben, deren er sich bedient, steht. Wir zählen den Meister aus dem Grunde zu den neutralen Tondichtern Deutschlands, weil er, wenn er auch Unendliches als Colorist von Wagner gelernt, doch dabei auf diesem Gebiete (schon durch seine Anwendung des modernen Klangfarbenzaubers auf die orientalische Welt) selbstständig bleibt und überdies nicht, wie so viele andere Jünger der Neuromantik, geschlossene Kunstformen principiell perhorrescirt. Dies erweisen namentlich auch eine, „Ländliche Hochzeit" genannte Orchestersuite von ihm, eine Ouvertüre „Penthesilea", ein Violinconcert und einige recht bemerkenswerthe Kammermusiken. An Goldmark schließen wir Ignaz Brüll, geb. 1846 in Mähren. Als ausgezeichneter und geschmackvoll vortragender Pianist beginnend, als welcher er ein Clavierconcert schrieb, machte er sich 1864 auch durch eine Orchesterserenade bekannt. In weitere Kreise verbreitete sich sein Name jedoch erst

durch seine, 1874 in Scene gehende reizende Conversationsoper „Das goldene Kreuz“, die sich bis zur Stunde auf dem Repertoire aller deutschen Bühnen erhalten hat. Die derselben folgenden Opern „Der Landfriede“ und „Bianca“, obgleich ebenfalls nicht ohne Talent geschrieben, hatten nicht dasselbe Glück. Brüll that sich auch als ein begabter Componist im Kammerstil hervor, als welcher er in sehr wohlthuender Weise die auf ihn erfolgten Einwirkungen der Schulen Schumann und Mendelssohn erkennen läßt. — In gleich rühmlicher Weise, wie der Vorgenannte, machte sich als Operncomponist Edmund Kretschmer, geb. 1830 in der sächsischen Oberlausitz, in den weitesten Kreisen bekannt. Schüler des verdienten Dresdener Organisten Schneider (Bruder des Dessauer „Weltgerichts“-Componisten) ward Kretschmer 1854 zum königl. Hoforganisten an der katholischen Kirche zu Dresden ernannt und schrieb 1868 eine in Brüssel gekrönte Preismesse. Seine 1874 in Dresden in Scene gegangene heroische Oper „Die Folkunger“, die bis jetzt schon an 63 verschiedenen deutschen Bühnen gegeben ward und sich auf deren Repertoir erhält, placirte ihn unter den namhaftesten Operncomponisten der Gegenwart. Kretschmer steht in diesem Werke sowohl unter den Einflüssen der „Tannhäuser“- und „Lohengrin“-Periode Wagner's, als unter denen der Meister Weber und Meyerbeer, ohne sich doch darum der eigenen Selbstständigkeit zu begeben. So enthalten namentlich die in national-skandinavischem Stil gehaltenen Nummern seiner „Folkunger“ viel wahrhaft Neues, Anmuthiges und Eigenthümliches. Die zweite bedeutendere Oper Kretschmer's, „Heinrich der Löwe“, zu der er sich selber einen vortrefflichen Text dichtete, ging 1877 in Leipzig zum ersten Mal in Scene. Als originell sind noch erwähnenswerth, Kretschmer's für Orchester geschriebene „Musikalische Dorfgeschichten“, die viel Liebenswürdiges enthalten. — Von Kretschmer, dem Norddeutschen, wenden wir uns auf dem Gebiete der Oper dem süddeutschen Meister Bernhard Scholz, geb. 1835 zu Mainz, zu. Schüler von Dehn ward er 1859 Hofkapellmeister am Theater zu Hannover, 1871 der Leiter der Orchestervereinsconcerte zu Breslau und 1882, an des verstorbenen Raff's Stelle, Director des Hoch'schen Conservatoriums zu Frankfurt a. M. Unter seinen Opern wurden „Ziethen'sche Husaren“, ein sehr viel Humoristisches, Keckes und Frisches enthaltendes und bei Bote und Bock erschienenes Werk, sowie „Golo“ (eine nur mit einem anderen Namen versehene Opernbearbeitung des Genoveva-Stoffes) am häufigsten gegeben. Scholz hat sich außerdem im Felde der classischen Kammermusik, auf dem er vorzugsweise in den Bahnen von Schumann und Brahms wandelt, rühmlichst hervorgethan; auch ein Requiem und eine Ouvertüre zu Goethe's „Iphigenia“ sind erwähnenswerth. — An Scholz schließen wir die Tondichter Holstein und Goetz an, zwei begabte, aber der Welt leider zu früh entrissene Operncomponisten. Franz von Holstein, geb. 1826 zu Braunschweig, gest. 1878 in Leipzig, anfänglich Offizier und daher erst spät die Carriere des Musikers ergreifend, erhielt seine theoretische Bildung durch Hauptmann. Er begann seine musikalische Laufbahn als dramatischer Componist mit den beiden Opern „Zwei Nächte in Venedig“ und „Waverley“, denen sich später die Opern „Der Haideschacht“, „Der Erbe von Morley“ und „Die Hochländer“ (1876) anschlossen, unter denen das erstgenannte, auf vielen deutschen Bühnen aufgeführte Werk seinen Namen am weitesten verbreitete. Holstein, der sich seine Operntexte selber dichtete, zeichnete sich als Tonkünstler überdies durch eine von echter Romantik durchwehte „Concertouvertüre zu

Frau Aventiure", sowie durch Kammermusikwerke und Chorlieder aus. — Der Name von **Hermann Goetz**, geb. 1840 zu Königsberg, gest. 1876, knüpft sich hauptsächlich an seine hinterlassene, geistvolle, in der Form abgerundete und für die Sänger zu den dankbarsten dramatischen Musikwerken der Neuzeit gehörende Oper: „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874). Dieselbe ist nicht nur über alle angeseheneren deutschen Bühnen gegangen, auf deren Repertoiren sie noch heute lebendig ist, sondern auch schon in Großbritannien in englischer Sprache gegeben worden. Goetz hinterließ in „Francesca von Rimini" eine zweite, sein Talent documentirende Oper, deren dritten Act er jedoch nicht mehr vollendete. Er that sich überdies durch eine F dur-Sinfonie, ein Chor- und Orchesterwerk „Nänia", eine „Frühlingsouvertüre", ein Violin- und ein Clavierconcert und gediegene Kammermusiken hervor. — Wenn wir unter den Operncomponisten der Neutralen auch noch **Victor Neßler's**, geb. 1841 im Elsaß, gedenken, so gilt dies weniger dem durchgebildeten Musiker oder tiefer angelegten Dramatiker, zu welchen Neßler nicht zählt, als seinem ihm unzweifelhaft angeborenen natürlichen und leicht und bequem producirenden Talente, sowie der großen Popularität, die er sich, als nicht wählerischer Eklektiker, durch die beiden, auf allen deutschen Bühnen heimisch gewordenen Opern „Der Rattenfänger von Hameln" und „Der Trompeter von Säckingen" gewonnen. Nächst den Opern Wagner's, der Oper „Carmen", von dem französischen Componisten Bizet, und der Lortzing'schen „Undine" können sich seit einigen Jahren keine weiteren Opern (selbst die Mozart's und Weber's nicht) rühmen, so viel in Deutschland aufgeführt zu werden, wie Neßler's „Rattenfänger" und sein „Trompeter". Es ist dies eine kunstgeschichtliche Erscheinung, die viel zu denken giebt, deren Ursachen zu erörtern wir jedoch hier keinen Raum finden. Wir scheiden von den deutschen Tondichtern, indem wir schließlich noch **Karl Mangold's**, geb. 1813 zu Darmstadt, **Heinrich von Herzogenberg's**, geb. 1843 zu Gratz, **Graf Hochberg's**, geb. in Schlesien 1843 und des jungen **Richard Strauß**, geb. 1865 in München, gedenken. **Mangold**, seit 1848 Hofmusikdirector zu Darmstadt, machten seine Männerchöre in ganz Deutschland einen Ruf. Größere Chor- und Orchesterwerke sind sein Oratorium „Wittekind" und „Israel in der Wüste", sowie seine Opern „Dornröschen" und „Das Köhlermädchen"; **Herzogenberg**, seit Kiel's Tod an die musikalische Hochschule nach Berlin berufen, schrieb, in geistigem Anschluß an Schumann und Brahms, Kammermusiken und Chorwerke und ist Mitbegründer des 1874 in Leipzig in's Leben getretenen „Bachvereins"; Graf **Bolko von Hochberg** schrieb die vielfach aufgeführte Oper „Der Wärwolf", außerdem auch Streichquartette, Sinfonien, sowie sehr ansprechende Lieder, und hat sich durch die, 1876 unter bedeutenden persönlichen Opfern seinerseits erfolgte Begründung der großen „Schlesischen Musikfeste" ein dankenswerthes Verdienst um die Tonkunst erworben. **Strauß** that sich durch ein Es dur-Concert für Waldhorn, eine Es dur-Serenade für 13 Blasinstrumente, ein Concert in D moll für Geige und Clavier und Streichquartette in einer Weise hervor, die mit den besten Hoffnungen für die Zukunft des jungen Componisten erfüllt.

Den deutschen Componisten schließen wir hier, soweit wir derselben nicht bereits früher erwähnten, die bedeutendsten unter den hervorragenden **Musikgelehrten** an, an denen unser Vaterland kaum weniger reich ist. Die Männer der **Wissenschaft**

gliedern sich, wenn auch in anderer Weise wie die Tondichter, ebenfalls nach bestimmten Gruppen. Wir können dieselben eintheilen in Historiker (unter denen wir wieder die Verfasser einer allgemeinen Musikgeschichte von den Männern der Einzelforschung besonderer Gebiete derselben unterscheiden); dann ferner in solche Gelehrte, die sich mehr in einem musikalisch-antiquarischen, als lediglich musikgeschichtlichen Sinne (daher vorzüglich durch Erklärung, Feststellung und Entzifferung alter Handschriften, oder durch kritische und mit Commentaren versehene Editionen alter Tonwerke) auszeichneten; nicht weniger in eine Reihe von Biographen; zunächst dann in die Theoretiker, denen sich die Akustiker und Tonphysiker, eine Anzahl von Aesthetikern der Tonkunst und Verfassern kunstphilosophischer Abhandlungen über Musik, sowie endlich die Lexikographen anschließen.

Der unstreitig bedeutendste deutsche Historiker der Neuzeit und Gegenwart ist — um mit den Männern zu beginnen, die sich die Erforschung der Musikgeschichte in deren Totalität zur Lebensaufgabe gewählt — der schon häufig in dem vorliegenden Werke von uns citirte A. W. Ambros, geb. 1816 zu Mauth in der Nähe Prags, gest. 1876 zu Wien. Seine Mutter war eine Schwester des uns schon bekannten berühmten Musikhistorikers v. Kiesewetter; es lag also der Trieb, sich der Geschichte seiner Kunst zuzuwenden, bei ihm gewissermaßen schon im Blute. Zunächst ward Ambros jedoch Jurist und erwarb sich als solcher im Jahre 1839 den Doctorgrad. Erst später verband er mit seinem Amte, als Oberstaatsanwalt in Prag, die Professur der Musik an der dortigen Universität und am Prager Conservatorium. Er gab diese Doppelstellung 1872 auf, um in Wien die Leitung der kunsthistorischen Studien des österreichischen Kronprinzen Rudolf, sowie die Redaction des Feuilletons der officiellen Wiener Zeitung zu übernehmen. Durch die Abhandlung: „Die Grenzen der Poesie und Musik“ (1856), die gegen Hanslick's Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ gerichtet war, zuerst als Musikschriftsteller Aufsehen erregend, trat er 1862 mit dem ersten Bande seiner, ebensosehr auf selbstständiger Quellenforschung beruhenden und durch die scharfsinnigste historische Kritik ausgezeichneten, als von Geist erfüllten und von umfassendem Wissen Zeugniß ablegenden „Musikgeschichte“ hervor. Demselben folgten in den Jahren 1864 und 68 die beiden folgenden Bände, während der nachgelassene, schon von einem anderen bedeutenden Musikgelehrten, G. Nottebohm, herausgegebene vierte Band erst 1878, also schon zwei Jahre nach seines Verfassers Tode, erschien und eigentlich nur Fragmente und eine Anzahl sehr bedeutender Vorstudien zu der Palestrina-Zeit und den Einwirkungen des Zeitalters der Renaissance auf die Florentiner enthält. So ist, da sein Leben nicht dazu ausreichte, der geniale Mann eigentlich nicht weit über die Darstellung der Entwickelung der Musik bei den classischen und vorclassischen Völkern, im Mittelalter, sowie bei den Niederländern des 15. und 16. Jahrhunderts hinausgekommen. Ambros ist nun bereits der vierte Musikhistoriker, dem die unerbittliche Parze den Lebensfaden durchschnitt, ehe es ihm gelungen, seine Geschichte der Musik zu vollenden. In gleicher Weise erging es im vorigen Jahrhundert dem Padre Martini zu Bologna mit seiner „Storia della musica“, sowie in unserem Jahrhundert Forkel in Göttingen und dem Belgier Fétis. Es sei noch hinzugefügt, daß das unvergleichliche, wenn leider auch ein Torso gebliebene Werk die Darstellung der Musikgeschichte auch in einer fortlaufenden Beziehung zu der Geschichte der anderen Künste entwickelt und überdies den

Leser auch auf die Einwirkungen hinweist, die Nationalität, Klima, Politik und Sittengeschichte auf die Tonkunst zu allen Zeiten ausübten. Ambros, obwohl von väterlicher Seite auch czechisches Blut in seinen Adern fließen mochte, hatte nicht nur eine deutsche Mutter, sondern gehörte auch als Mann der Wissenschaft völlig Deutschland an, da seine sämmtlichen Arbeiten auf dem Boden deutscher Cultur erwuchsen, deutsch von ihm geschrieben, mit deutscher Gründlichkeit von ihm erfaßt und empfunden und in deutscher Sprache gedruckt wurden. Der Meister der musikalischen Geschichtsschreibung gab, neben jenem großen Werke, in welchem er sich für immer ein Denkmal gesetzt, auch eine Reihe geistvoller Schriften heraus, die durch ihren Inhalt dem gebildeten größeren Publikum zugänglich sind. Es gehören dazu namentlich: „Bunte Blätter, Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst" (2 Bände 1872 und 74), sowie „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" (Leipzig 1860). Die genannten, in gewinnendster Weise geschriebenen Werke, aus denen man unendlich viel lernen kann und die gelegentlich Streifzüge in die ernsten Gebiete der Aesthetik, Kunstphilosophie und Kunstgeschichte unternehmen, bleiben dabei doch so populär, daß sie den gebildeten Leser nicht loslassen und ihn bis zum letzten Worte fesseln und spannen. — Nächst Ambros heben wir, als deutsche Verfasser allgemeiner Musikgeschichten noch Arrey von Dommer, geb. 1828 zu Danzig, August Reißmann, geb. 1825 in Schlesien und Heinrich Köstlin, geb. 1846 zu Tübingen, hervor. Dommer's treffliches „Handbuch der Musikgeschichte" (Leipzig 1867) erlebte 1878 eine zweite Auflage, Reißmann, der auch als Componist thätig gewesen (er ist Verfasser der Opern: „Gudrun" und „Das Gralspiel"), schrieb, außer seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik," noch einige andere Werke musikgeschichtlichen Inhaltes, unter denen seine „Geschichte des deutschen Liedes," für welche letztere ihm die Universität Leipzig den Ehrendoctor verlieh, besonderer Erwähnung verdient; Köstlin endlich gab, außer seiner in zwei Auflagen erschienenen „Geschichte der Musik im Umriß", eine „Einführung in die Aesthetik der Musik" heraus. — Der Musikgeschichte Brendel's gedachten wir schon im 31. Capitel.

Im Felde der Einzelforschung auf musikgeschichtlichem Gebiete haben sich durch Abhandlungen oder Monographien über griechische Tonkunst zunächst: Heimsoeth, Krüger, Bellermann, Westphal, v. Jan und Andere, der großen Philologen von Fach: Böckh und Ottfried Müller nicht zu gedenken, hervorgethan, welche Letztere jedoch, weil sie nicht zugleich Musiker von Fach waren, auf die Tonkünstlerwelt nur einen bedingten Einfluß auszuüben vermochten. Nun gehörte zwar Heimsoeth, als Bonner Universitätsprofessor, ebenfalls zu den zünftigen Philologen; er besaß daneben aber eine, für einen Musikfreund so seltene musikalische Bildung und Kennerschaft, daß seine vortrefflichen Untersuchungen über die Stellung und musikalische Bedeutung des Chors in der griechischen Tragödie auch für den Tonkünstler von hohem Werthe sind. Eine gleiche Doppelstellung nahm der Fachphilologe Professor Friedrich Bellermann ein, von 1847 bis 67 Director des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin, der sich durch sein gründliches Werk „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen", sowie durch die Abhandlung „Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes" einen hochgeachteten Namen im Felde griechischer Musikforschung erwarb. In verwandter Weise that sich durch gelehrte

Untersuchungen über altgriechische Musik der Musiktheoretiker Eduard Krüger, geb. 1807 zu Lüneburg, 1861 Professor der Musik an der Universität Göttingen, hervor, unter dessen hierhin gehörigen Arbeiten seine Doctordissertation „De musicis Graecorum organis circa Pindari tempora“ und sein „Grundriß der Metrik“ (1838) besonders hervorzuheben sind. Auch Rudolf Westphal, geb. 1826, 1858 bis 1862 Professor in Breslau und seit 1875 Professor am Katkow'schen Museum zu Moskau, gehört zu den Philologen, die zugleich den Anspruch darauf erheben dürfen, als Musiker von Fach zu gelten, und so haben seine ebenso scharfsinnigen wie gründlichen Untersuchungen, die er namentlich in den Werken niederlegte: „Plutarch über die Musik“ (1864), „Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik“ (1865), sowie in dem, in gleichem Jahre erschienenen „System der antiken Rhythmik“, eine epochemachende Bedeutung gewonnen. Seiner Behauptung, daß die Griechen schon mehrstimmige Musik gekannt, können wir freilich nur unter Einschränkungen beipflichten, die den Begriff einer Polyphonie, wie ihn die großen a capella-Componisten und Organisten der Altfranzosen, Niederländer und Italiener bis auf Bach und Händel entwickelten, entschieden aufheben würden. Westphal hat sich auch durch das, einer anderen Epoche der Musikgeschichte gewidmete Werk: „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach“ (1880), in welchem er von neuen und ernster Erwägung werthen Voraussetzungen ausgeht, ein großes Verdienst erworben. — Ihm schließen wir Dr. Karl von Jan, seit 1884 Oberlehrer am Lyceum zu Straßburg im Elsaß an, der sich durch eine Reihe vortrefflicher Abhandlungen hervorgethan, darunter: „Ueber antike Tonarten“ (Fleckeisen's Jahrbücher für Philologie 1867); „Die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides“ (Programm Landsberg 1870); „Ueber antike Instrumente.“ a) „Saiteninstrumente“ (Programm Saargemünd 1882); b) „Flöten“ (Baumeister's Denkmäler u. s. w. 1885).

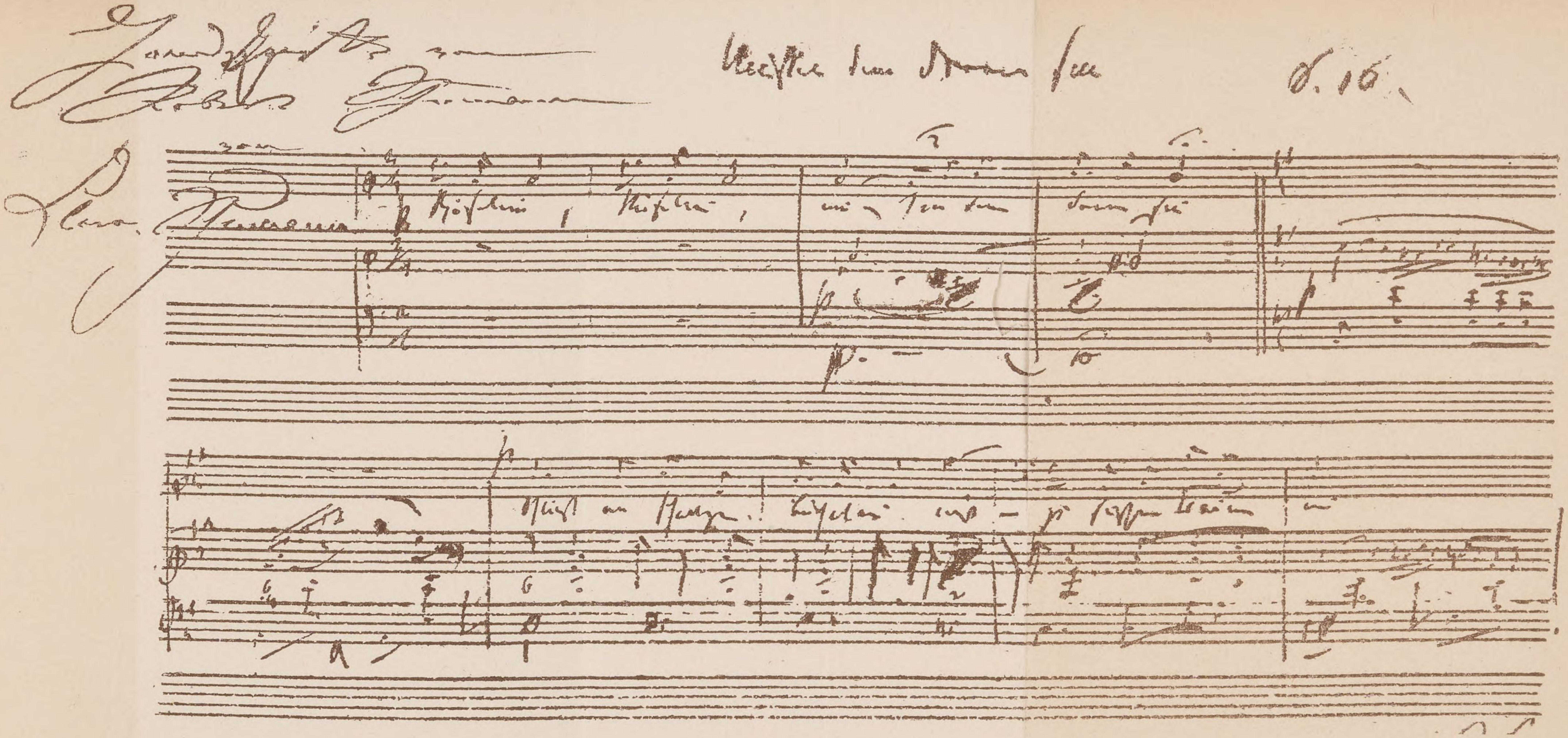
In verwandter Weise, wie die Männer der vorstehenden Gruppe um das classische Alterthum, machten sich deutsche Musikgelehrte, wie Commer, Proske, Mettenleiter, Bellermann (junior), von Winterfeld, Kade und Andere, um die mittelalterliche Musik, um das Zeitalter Luther's und die sich diesem anschließenden Epochen verdient. Franz Commer, geb. 1813 zu Köln, hat in umfangreicher Weise zu der allgemeineren Kenntniß der großen polyphonen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts, durch das in Großfolio erschienene und die betreffenden Partituren enthaltende zwölfbändige Werk beigetragen: „Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI“, sowie durch seine dreizehnbändige „Musica sacra XVI., XVII. saeculorum“. Nicht weniger verdienstlich ist seine „Collection de compositions pour l'orgue des XVI., XVII., XVIII. siècles“. — Karl Proske, gest. 1861 als Domkapellmeister in Regensburg und Sammler einer kostbaren Bibliothek älterer Werke des a capella-Stils, hat sich ein kaum genugsam zu preisendes Verdienst durch seine beiden großen Sammelwerke erworben: „Musica divina“ (von ihm 1853 begonnen, 1864 fortgesetzt von Wesselack) und „Selectus novus missarum“ (herausgekommen 1855), welche Messen, Motetten, Psalmen, Magnificats, Hymnen, Vespern und Antiphonen von Anerio, Gabrieli, Gallus, Haßler, Lassus, Marenzio, Paciotti, Suriano, Vecchi, Viadana, Vittoria und anderen Meistern enthalten. — Ein zweiter Regensburger, J. G. Mettenleiter, gest. daselbst 1858 als Organist und Chorregent an der Stiftskirche, that sich, mehr noch wie als katholischer Kirchen-

componist, durch die 1852 und 53 von ihm herausgegebenen und mit Orgelbegleitung versehenen Werke hervor: „Manuale breve cantionum ac precum“ und „Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Romanae ecclesiae“. — Heinrich Bellermann, geb. 1832 zu Berlin, 1866 Musikprofessor an der dortigen Universität und Sohn des schon oben besprochenen gleichnamigen Forschers über griechische Musik, erwarb sich einen in der Musikwissenschaft allgemein geachteten Namen durch seine Abhandlung „Die Mensuralnoten und Tactzeichen im 15. und 16. Jahrhundert“ und schrieb überdies ein in zwei Auflagen erschienenes Werk über den Contrapunkt. — F. H. von der Hagen, gest. 1856 als ordentlicher Professor der deutschen Literatur an der Universität Berlin, versah den dritten Band seiner „Minnesinger“ mit Notirungen nach dem Jenenser Codex und anderen hierhin bezüglichen Sammlungen und publicirte 1807 Melodien zu alten deutschen, vlämischen und französischen Volksliedern. — Karl von Winterfeld, gest. zu Berlin 1852, beschenkte die Musikwissenschaft in seinen großen umfangreichen Werken: „Johannes Pierluigi Palestrina“ (1832), „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834), „Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder“ (1840) und „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes“, das in drei Quartbänden in den Jahren 1843 bis 47 erschien, mit Arbeiten von wahrhaft classischem Werth, da sie, mit einer allgemeinverständlich und geistvoll geschriebenen Darstellung ein zum großen Theil aus selbstständigen Forschungen hervorgegangenes umfassendes und tiefes Wissen verbinden und auf diese Weise der gesammten Forschung, auf den von ihm betretenen Gebieten, neue Grundlagen gegeben haben. — Auf dem Gebiete der Lutherforschung und des evangelischen Kirchengesanges that sich auch der schon früher von uns wiederholt erwähnte Otto Kade, geb. 1825 zu Dresden, seit 1860 Musikdirector des großherzogl. Domchors in Schwerin, in bemerkenswerther Weise hervor. Der von ihm 1872 herausgegebene und commentirte „Neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahr 1530“, sowie seine Monographie über Le Maistre sind gediegene vortreffliche Arbeiten. Erwähnenswerth sind auch seine Notenbeilagen zum dritten Band von Ambros' Musikgeschichte (1881). Er trat der durch Robert Eitner 1868 organisirten Gesellschaft für Musikforschung bei und gab 1877 im siebenten Bande der trefflichen Rob. Eitner'schen Publicationen, Johann Walther's (des uns bereits bekannten Freundes Martin Luther's) „Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524“ heraus.

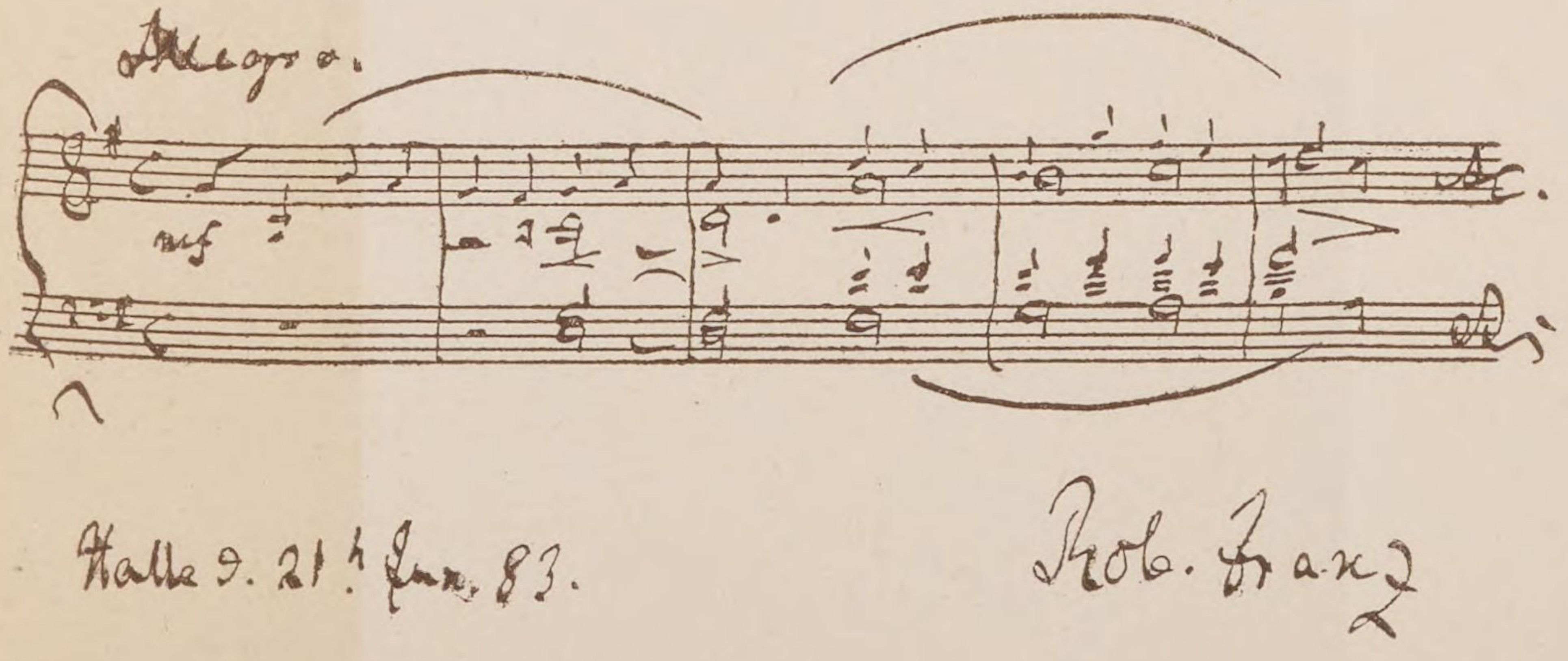
In Gebieten der Musikforschung, die dem 19. Jahrhundert näher gerückt sind, entwickelten in neuerer Zeit Bitter und Schletterer viel Fleiß. C. H. Bitter, geb. 1813 zu Schwedt, gest. 1885 zu Berlin, seinem Fache nach Jurist, 1872 Regierungspräsident und im Jahre 1879 zum preußischen Finanzminister ernannt, publicirte „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums“, schrieb 1884 „Die Reformation der Oper durch Gluck und Richard Wagner's Kunstwerk der Zukunft“ und that sich durch einige bemerkenswerthe Brochüren hervor (darunter: „Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris“, sowie: „Ueber Gervinus' Händel und Shakespeare“). — H. M. Schletterer, geb. 1824 zu Ansbach, der 1878 den Doctor honoris causa von Tübingen erhielt und seit 1866 Director der Augsburger Musikschule, sowie des dortigen Oratorienvereins ist, that sich in neuester Zeit durch seine „Studien zur Geschichte der französischen Musik“ hervor, deren erste Abtheilungen: a) „Geschichte

der Hofkapelle der französischen Könige", b) „Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige," sowie c) „Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper", in den Jahren 1884 und 85 erschienen. Aeltere historische Arbeiten sind seine „Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst" (1. Band 1879), „Zur Geschichte der dramatischen Musik und Poesie in Deutschland" (1863) und eine Abhandlung: „Der Ursprung der Oper". — Auch Otto Gumprecht, geb. 1823 zu Erfurt, der in Berlin den Dr. juris absolvirte und sich seit 1849, als musikalischer Referent der Nationalzeitung, wahre Verdienste um ein tieferes Eindringen größerer Kreise in die unsterblichen Tondichtungen unserer classischen Meister erworben, deren Fahne er unter allen Zeitströmungen hochgehalten, behandelte besondere Epochen oder Abschnitte der Musikgeschichte in selbstständig herausgegebenen Arbeiten. Wir citiren darunter namentlich: „Unsere klassischen Meister", sowie „Neuere Meister", beide Werke als „Musikalische Lebens- und Charakterbilder" bezeichnet und in zweiter Auflage 1883 in Leipzig erschienen. — La Mara (eigentlich Marie Lipsius), geb. 1837 zu Leipzig, zeichnete sich durch vier Bände „Musikalische Studienköpfe" (Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu, Hector Berlioz 2c. behandelnd und zwischen 1873 und 80 erschienen), sowie durch andere geistreich geschriebene, wenn vorwaltend auch aus geschmackvoller Reproduction hervorgegangene Arbeiten aus. — Moritz Fürstenau, geb. 1824 zu Dresden, Enkel und Sohn der beiden berühmten Flötenvirtuosen Kaspar und A. Bernhard Fürstenau, schrieb, auf gründlichsten selbstständigen Quellenstudien basirte „Beiträge zur Geschichte der königl. sächsischen musikalischen Kapelle" (1849), ferner das zweibändige Werk: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" (1861 bis 1862), sowie eine große Anzahl von musikgeschichtlich zum Theil höchst werthvollen Abhandlungen und Essays. Virtuos auf dem Instrumente seiner Altvordern und seit 1842 königl. Kammermusikus, ward er 1852 zum Kustos der musikalischen Privatbibliothek des Königs von Sachsen, sowie 1881 zum königl. Professor der Musik ernannt.

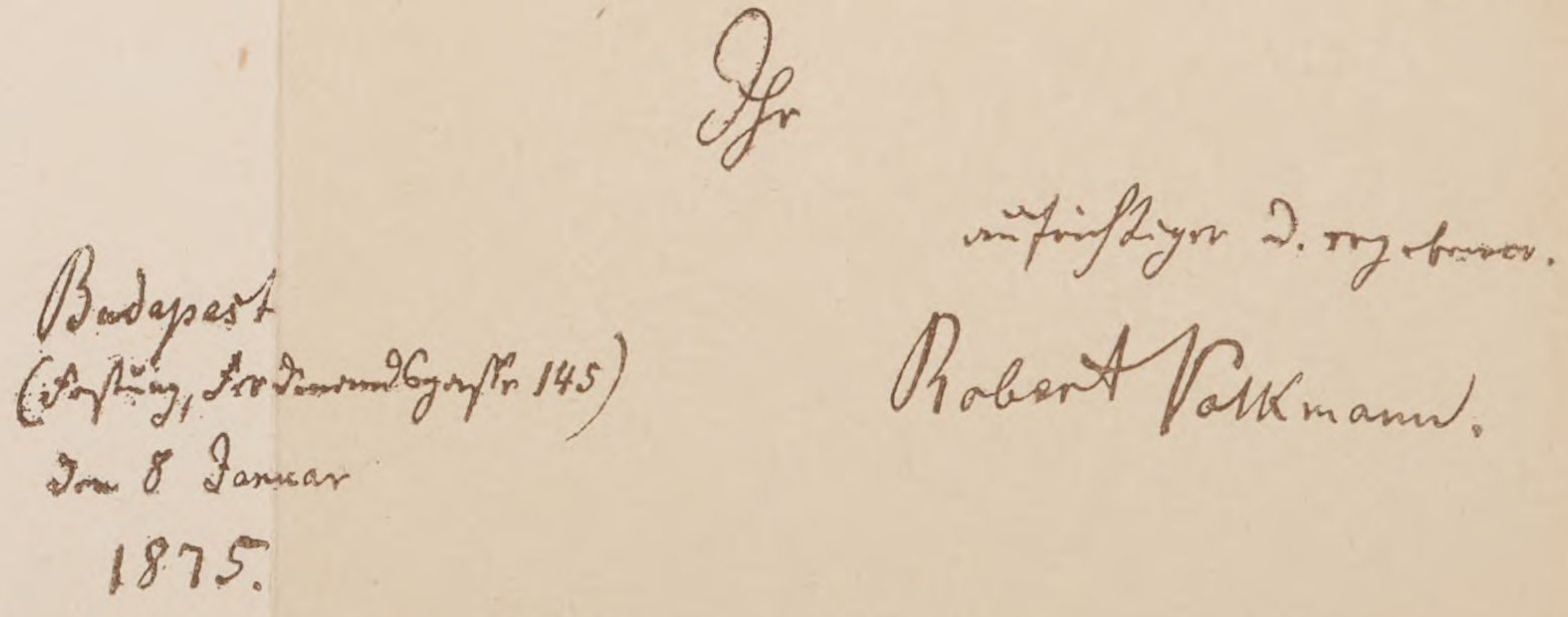
Zu unseren hervorragendsten musikalischen Antiquaren und Bibliographen gehören Pölchau, Böhme, Dörffel, Eitner, v. Köchel und Andere. — Georg Pölchau, gest. 1836 zu Berlin, war einer der durch Fachkenntnisse gewiegtesten Sammler alter Tonwerke. Er kaufte u. A. den ganzen Nachlaß Ph. Em. Bach's. Seine, wahre Schätze bergende musikalische Bibliothek ging, nach seinem Ende, zum größten Theil in das Eigenthum der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin über. — Magnus Böhme, geb. 1827 bei Weimar, seit 1878 Lehrer der Musikgeschichte und des Contrapunktes am Hoch'schen Conservatorium zu Frankfurt a. M., hat sich durch sein 1877 erschienenes „Altdeutsches Liederbuch", ein Werk, dessen mit kritischem Geist zusammengestellten authentischen Melodien und Texte überdies einen jahrelang vorhaltenden treuen Fleiß voraussetzen, einen ehrenvollen Ruf in der Musikwissenschaft gesichert. — Alfred Dörffel, geb. 1821, als Organist Nachfolger K. F. Becker's an der Peterskirche zu Leipzig, der eine durch viele Orchester-Partituren, sowie durch seltene ältere geschichtliche und theoretische Werke bedeutende Leihanstalt für Musikliteratur begründete, that sich durch höchst correcte und vollständige thematische Kataloge der Werke von Sebastian Bach und Robert Schumann hervor und betheiligte sich in verdienstlicher Weise an der Redaction der Breitkopf



Facsimile und Notenschrift von Robert und Clara Schumann, aus der Sammlung von Hermann Scholtz in Dresden.



Notenschrift und Facsimile der Unterschrift von Rob. Franz.



Facsimile. Schluß eines Briefes von Robert Volkmann an H. Scholtz.

und Härtel'schen Classikerausgaben. — Robert Eitner, geb. 1832 zu Breslau, fand den Schwerpunkt seiner sehr verdienstvollen musikwissenschaftlichen Thätigkeit in seinen bibliographischen Arbeiten; so namentlich in seinem 1867 zu Amsterdam preisgekrönten „Lexikon der holländischen Tondichter", in dem „Verzeichniß neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800", in seiner „Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts", sowie durch das „Verzeichniß der gedruckten Werke von Hans Leo Haßler und Orlandus de Lassus". — Ritter Ludwig von Köchel, gest. 1877 zu Wien, hat sich nicht nur durch sein berühmtes „Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's", sondern auch durch seine in der Schrift „Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543 bis 1867" gegebene genaue Uebersicht aller, während mehr als dreier Jahrhunderte im kaiserlichen Dienst beschäftigt gewesenen Tonkünstler ein großes antiquarisches und geschichtliches Verdienst erworben.

Zu den bedeutendsten musikalischen Biographen Deutschlands übergehend, gedenken wir zunächst Friedrich Chrysander's, geb. 1826 im Mecklenburgischen, der seinen Doctor der Philosophie in Rostock absolvirte und Mitbegründer der Leipziger „Händelgesellschaft" ward. Das Werk, das ihm, weil auf gründlichstem Quellenstudium beruhend, die allgemeinste und berechtigteste Anerkennung eintrug, ist seine noch nicht beendete, dritthalb Bände umfassende Händelbiographie (1858 bis 67). Sehr bemerkenswerth sind auch die, unter seiner Redaction und Mitarbeiterschaft erschienenen „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" (man vergl. die Jahrgänge von 1863, 1867 und 1885), sowie die von ihm in seinen „Denkmälern der Tonkunst" herausgegebenen Oratorien Carissimi's. — Kaum ein geringeres Verdienst, als Chrysander um Händel, erwarb sich Philipp Spitta, geb. 1841 bei Hoya in Hannover, um Joh. Seb. Bach. Er studirte in Göttingen Philologie, betheiligte sich 1874 an der Begründung des Leipziger „Bachvereins" und ward 1875, in der dreifachen Eigenschaft als ständiger Secretär der königl. Akademie, als Professor der Tonkunst der Universität, sowie als Professor der Musikgeschichte der königl. Hochschule, nach Berlin berufen. Seine Biographie Bach's (2 Bände, 1873 und 80) verbindet, gleich der Chrysander'schen von Händel, mit Beschaffung eines umfangreichen und zum Theil selbstständig eruirten Materials eine objective historische Kritik und eine ebenso sachliche, als anmuthende Darstellungsweise. Auch die beiden 1875 und 76 publicirten Foliobände seiner kritischen Ausgabe der Orgelwerke Buxtehude's sind ein verdienstliches Werk. — In Beziehung auf G. F. Händel ist auch des gefeierten deutschen Literarhistorikers und Heidelberger Professors G. G. Gervinus, geb. 1805 zu Darmstadt, gest. 1871 zu Heidelberg, Erwähnung zu thun, dessen letztere größere Arbeit: „Händel und Shakespeare; zur Aesthetik der Tonkunst" (1868), obwohl im Einzelnen manches Bedeutende enthaltend, im Ganzen dennoch darthut, daß auch ein hervorragender Geist, in Gebieten, in denen er nicht Fachmann ist, in Sackgassen zu gerathen vermag. Gervinus hat auch Händel's Oratorientexte übersetzt, die seine Wittwe nach seinem Tode (Berlin 1873) herausgab. — Gleiche Verdienste um Seb. Bach, wie Spitta, erwarb sich Dr. Wilhelm Rust, geb. 1822 zu Dessau, seit 1880 Cantor an der Thomaskirche zu Leipzig, der ein Menschenalter lang an der Herstellung der von Breitkopf und Härtel herausgegebenen Bach-Ausgabe mitgewirkt, welche allein gegen 30 Vorworte und kritische Einleitungen von Rust enthält. —

Gewissermaßen noch als eines Vorgängers Chrysander's und Spitta's auf dem Gebiete classischer Musikerbiographien stellt sich uns Otto Jahn dar, geb. 1813 zu Kiel, 1855 Professor der Alterthumswissenschaft und Director des akademischen Kunstmuseums zu Bonn, gest. 1869 in Göttingen. Zu den ausgezeichnetsten Archäologen und Philologen Deutschlands zählend, gelang es Jahn, mit seiner 1856 bis 60 publicirten, ursprünglich in vier Bänden erschienenen, in zweiter Auflage aber zu zwei Bänden zusammengezogenen Biographie W. A. Mozart's, das erste wahrhaft epochemachende Werk auf dem Felde der Darstellung des Wirkens und Lebens eines Heroen der Tonkunst hinzustellen. Nicht mit Unrecht rief daher, nach dem Erscheinen dieser Mozartbiographie, der große, damals noch in Bonn wirkende Philologe Ritschl aus: die Welt werde nun erfahren, daß die philologisch-kritische Methode auch noch anderswo, als im eigenen Hause, befähigt sei, aufzuräumen und das Verworrene zu klären. Jahn hinterließ ein umfangreiches musikwissenschaftliches Material, die Vorstudien nämlich sowohl zu einer von ihm intendirten Haydn-, als zu einer Beethovenbiographie, welche seitdem von dem Amerikaner Thayer, dessen wir im Anhang an die englische Musik und Musikschriftstellerei gedenken, sowie von K. F. Pohl in Wien vielfach benutzt wurden. Wir schließen aus diesem Grunde den genannten verdienten Mann gleich hier an. — Karl Ferdinand Pohl, geb. 1819 zu Darmstadt, 1849 Organist in Wien und seit 1866 Archivar der „Gesellschaft der Musikfreunde" der österreichischen Kaiserstadt, führte seine noch im Erscheinen begriffene und ebenso streng wissenschaftliche, als mit wohlthuender Wärme geschriebene Biographie Jos. Haydn's, von welcher der erste Band 1878, der zweite Band 1882 herauskam, bereits bis zum Jahre 1790 fort. Er veröffentlichte überdies noch einige andere treffliche historische Schriften, unter denen wir seines in 2 Bänden erschienenen Werkes: „Mozart und Haydn in London" (1867) besonders gedenken. — Im Kreise der deutschen Beethovenforschung vermag sich unter den Musikschriftstellern der Gegenwart Niemand mit M. G. Nottebohm, geb. 1817 im Westfälischen, gest. zu Graz 1882, zu vergleichen. Seine auf diesen Großmeister bezüglichen Schriften: „Ein Skizzenbuch von Beethoven" (1865); „Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Werke von Beethoven" (1868); „Beethoveniana" (1872); „Beethoven's Studien" (Band 1: „Beethoven's Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri. Nach den Originalmanuscripten" 1873); „Neue Beethoveniana" (1875); „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803" (1880), sind Muster von Zuverlässigkeit und Gründlichkeit. Nottebohm gab auch ein „Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Werke Franz Schubert's" (1874), sowie „Mozartiana" (1880) heraus*). — Wir schließen den Vorgenannten hier noch, als die Verfasser bemerkenswerther Musikerbiographien, den schon früher erwähnten preußischen Staatsminister C. H. Bitter mit seinem zweibändigen „Joh. Seb. Bach", sowie desselben Verfassers „Philipp Emanuel und Friedemann Bach" an; nicht weniger Dr. Heinrich Kreißle von Hellborn's „Franz Schubert" (Wien 1865), Joseph von Wasielewski's bereits in drei Auflagen vorliegenden „Robert Schumann" (1858), (der auch eine treffliche

*) Den Beethovenforschungen Nottebohm's wäre hier noch Dr. Gerhard von Breuning's, des Sohnes von Beethoven's Freund Stephan von Breuning, treffliches Schriftchen: „Aus dem Schwarzspanierhause, Erinnerung an L. v. Beethoven aus meiner Jugendzeit" (Wien 1874), anzureihen.

1869 erschienene Monographie „Die Violine und ihre Meister“ geschrieben); sodann Max von Weber's 1864 publicirte Biographie seines Vaters Carl Maria von Weber, Anton Schmid's „Christoph Willibald Ritter von Gluck“ (1854), sowie endlich des, ebenfalls schon früher erwähnten H. M. Schletterer „Johann Friedrich Reichardt“. —

Unter den der Gegenwart angehörenden, relativ nur wenig zahlreichen deutschen Akustikern und Tonphysikern von Namen ragt Hermann Helmholtz, geb. 1821 zu Potsdam, als der bei weitem bedeutendste, hervor. Seinem Fache nach erst Mediciner und Anatom, dann Physiolog und Physiker, und in dieser seiner Vielseitigkeit während der Jahre 1849, 1855, 1858 und 1871 Professor an den Universitäten von Königsberg, Bonn, Heidelberg und Berlin, verfaßte der ausgezeichnete Naturforscher, der früher schon mit selbstständigen Entdeckungen im Felde der Akustik und der Physiologie des Hörens hervorgetreten war, 1863 sein berühmtes Buch: „Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage der Musik,“ das nicht nur für die Musikwissenschaft im Allgemeinen, sondern auch für alle, in die physiologische Seite des Wesens ihrer Kunst tiefer eindringen wollenden praktischen Tonkünstler eine große Bedeutung gewonnen hat. Er erklärt darin, auf akustischem Gebiet bei Rameau's und Chladni's uns bereits bekannten Untersuchungen und Systemen wieder anknüpfend und dieselben weiter führend und schärfer präcisirend, im Uebrigen die ganze Wirkung der Musik auf den Menschen aus der Correspondenz unserer Nerventhätigkeit mit den Bewegungen außer uns befindlicher Körper, indem Gehör- und Gesichtsempfindungen in gleicher Weise ihren Ursprung in den Bewegungen und Schwingungen elastischer Medien (Luft, beziehungsweise Lichtäther) haben, deren Wellen, mögen sie nun Klänge oder Farben erzeugendes Licht sein, Ohr und Auge afficiren und, vermöge der Natur dieser Organe, an die betreffenden Nervenenden schlagen; er erklärt überdies, inwiefern die verschiedenen besonderen Erregungen der durch den Schall berührten Nerven ebensolchen verschiedenen besonderen Gehörempfindungen entsprechen können, und wie auf dieser Wechselwirkung ein großer Theil der, lange vor Kenntniß eines derartigen Processes unbewußt entwickelten Gesetze der musikalischen Theorie beruhen. Besonders wichtig sind die Resultate von Helmholtzens Untersuchungen über die verschiedenen Klangfarben der musikalischen Instrumente, sowie über die, durch Combinationstöne und Schwebungen entstehenden Störungen von Zusammenklängen (Dissonanz). Auch die von ihm gegebene werthvolle historische Uebersicht der Tonsysteme der Araber, der Griechen (seit Pythagoras und Terpander), sowie anderer Culturvölker ist nicht zu übersehen. — Helmholtz schließen wir den verdienten Arthur von Oettingen an, geb. 1836 als Sohn des liefländischen Landmarschalls von Oettingen zu Dorpat, seit 1865 Professor der Physik an der dortigen Universität. Unter seinen wissenschaftlichen Werken ist sein „Harmoniesystem in dualer Entwickelung“ (1866) die für die Musik bedeutungsvollste Arbeit. Es ist darin namentlich Oettingen's mit Glück angestrebte Vermittelung zwischen den, auf akustischem und physikalischem Felde durch Helmholtz entwickelten Gesetzen und Hauptmann's „Lehre von der Harmonik“ und „Natur der Harmonik und Metrik“ hervorzuheben.

Auch hervorragende Theoretiker sind in den letzten Jahren etwas rar geworden. Wenn wir von immerhin verdienstvollen Männern wie Flodoard Geyer

oder den Verfassern bloßer Schnelllehrmethoden absehen, die denn beim Schüler eben auch nur vorübergehend die Oberfläche streifen, so ist unter den Theoretikern, aus späterer Zeit als Marx, Dehn und Hauptmann, hier noch J. C. Lobe zu nennen, gest. 1881 als Professor der Musik in Leipzig, unter dessen zahlreichen theoretischen Werken das mit Recht renommirteste sein in vier Bänden erschienenes „Lehrbuch der musikalischen Composition" ist (1851 bis 1867). Erwähnenswerth sind überdies seine „Lehre von der thematischen Arbeit" (1846) und seine berühmt gewordenen „Musikalischen Briefe von einem Wohlbekannten" (1853 und 1860). Lobe war auch ein gewandter Analytiker classischer Kunstwerke, auf welchem Gebiete er sich jedoch mitunter, wie beispielsweise seine famose Analyse der Don Juan-Ouverture beweist, allzusehr aus der formalen Anatomie der Kunstwerke in eine rein subjectiv gefärbte Darlegung ihres Ausdrucks und dessen, was uns der Tondichter in ihnen von Takt zu Takt habe sagen wollen, verlor. Lobe hat, als ein Vertreter der classischen Schule, seinen Standpunkt in dieser Beziehung durch den hübschen Ausspruch präcisirt: „Unsere classischen Tonmeister glaubten, in dem Tempel der Kunst müsse Geist und Gemüth der Sterblichen von dem Elend des gemeinen Lebens entlastet werden. Jetzt scheint der Glaube immer mehr Bekenner zu finden, daß die Kunst das Herz noch mehr belasten, beunruhigen und quälen solle, als es selbst das Leben thut." — Eine fast ebenso umfassende Theorie der Musik, wie Lobe, schrieb der bereits von uns erwähnte Reißmann. Das 1866 bis 1871 in Berlin erschienene Buch trägt den Titel: „Lehrbuch der musikalischen Composition" und begreift drei Bände, von denen der erste die Elementarformen, der zweite die angewandte Formenlehre, der dritte eine Instrumentationslehre enthält. — Von großem praktischen Werthe sind auch Ernst Friedrich Richter's, gest. 1879 in Leipzig, „Praktische Studien zur Theorie der Musik", ebenfalls drei Theile (Lehrbuch der Harmonie, Lehrbuch des Contrapunktes und Lehrbuch der Fuge umfassend), von denen die Harmonielehre schon in sechs fremde Sprachen übersetzt ward und deutsch, 1880, in 14. Auflage erschien. Das Werk hat auch dadurch einen besonderen Werth, daß darin die Compositionslehre Hauptmann's, dessen College Richter war, in einer, der Unterweisungsform des genannten berühmten Lehrers nahe verwandten Weise niedergelegt und für die Praxis

Fig. 300. Wiener Opernhaus.

festgehalten worden ist. Richter, der 1868 Nachfolger Hauptmann's im Cantorat der Thomaskirche ward, hat sich überdies als Kirchencomponist (als welcher er der Mendelssohn-Hauptmann'schen Schule angehörte) in achtungswerther Weise hervorgethan.

An die Gruppen der hervorragendsten deutschen Akustiker und Theoretiker reihen wir die der deutschen Aesthetiker und Culturhistoriker der Tonkunst. In letzterer Beziehung steht W. H. Riehl, geb. 1823 zu Biebrich am Rhein, im Vordergrund unseres Interesses. Unter seinen vielen, eine Fülle neuer Ideen enthaltenden und auf der Basis gründlicher historischer Studien ruhenden Arbeiten, die durch ihren anregenden und fesselnden Inhalt in die Hände eines großen Theiles des gebildeteren deutschen Publikums gelangten, heben wir seine „Musikalischen Charakterköpfe" (1853), deren neue Folge (1861), sowie die in seinen 1862 erschienenen „Culturstudien" enthaltenen geistvollen Aufsätze „Das musikalische Ohr," „Geistliche Gassenmusik", „Volksgesang", „Heermusik", „Geige und Clavier", „Musikalische Architektonik", „die Antike in der Tonkunst" u. s. w. hervor. Riehl, der neben dem Culturhistoriker auch Jurist ist, bekleidet seit 1854 die Professur der Staats- und Kameralwissenschaften an der Universität München und that sich durch seine „Hausmusik" (1856—1877) auch als Componist hervor. — Im Gebiete der musikalischen Aesthetik trat in der Neuzeit am frühesten und epochemachendsten Eduard Hanslick, geb. 1825 zu Prag, auf. Sein zuerst 1854 erschienenes, seitdem in 3 Sprachen übersetztes und durch 6 Auflagen ausgezeichnetes Buch: „Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst", stellte das ästhetische Bewußtsein der Tonkünstler, das sich bis dahin vielfach im Nebelhaften oder im Reiche rein subjectiver Anschauungen bewegt hatte, durch Eindämmung der Tonkunst in die ihr von der Natur gesteckten Grenzen, zum ersten Mal auf festeren realen Boden. Zu seinen vortrefflichsten Arbeiten gehört ferner das, 1880 in 4. Auflage erschienene Werk: „Die moderne Oper". Hanslick, der 1849 als Dr. jur. promovirte und seit 1870, als ordentlicher Professor der Musik, der Universität Wien angehört, ein Fall, der noch nicht da war, da man in den Lectionskatalogen deutscher Universitäten den Musikprofessor bisher, unglaublicher Weise, zwischen dem Lector der französischen Sprache und dem akademischen Fechtmeister aufzusuchen hatte, zählt überdies zu den glänzendsten Capacitäten unter den Feuilletonisten und Tageskritikern Deutschlands. — Nächst Hanslick sind unter den musikalischen Aesthetikern der, 1819 im Württembergischen geborene Karl Köstlin, Heinrich Ehrlich, geb. 1824 zu Wien, sowie Gustav Engel, geb. 1823 zu Königsberg, seit 1874 Professor an der kgl. Hochschule zu Berlin und einer der vorzüglichsten Gesangslehrer Deutschlands, als die hervorragendsten zu nennen. Engel lehnt sein ebenso gediegenes als scharfsinniges Werk: „Aesthetik der Tonkunst" (Berlin 1884), in seinen Grundzügen an Hegel's Auffassung des Aesthetischen an und ertheilte ihm dadurch ein philosophisches und strengwissenschaftliches Gepräge. Ehrlich schrieb gleichfalls ein geistreiches und die Aesthetik der Musik direct zum Gegenstande habendes Buch. Köstlin begründete sich nicht nur durch eine selbstständig von ihm herausgegebene „Aesthetik", sondern auch durch seinen, das Wesen der Musik besonders analysirenden Theil des dritten Bandes von Theodor Vischer's, die Künste in ihrer Gesammtheit behandelnden Aesthetik, dessen Ausführung ihm von dem genannten berühmten Gelehrten übertragen ward, einen dauernden Namen. Wir erwähnen noch einer Gattung von Lehr-

werken, welche, da sie in erster Linie einem verständnißvollen und schönen Vortrag dienen wollen, sich am passendsten den hier besprochenen Arbeiten, deren Gegenstand das musikalisch „Schöne" ist, anschließen. Diese Werke sind: David Wagner's „Musikalische Ornamentik" (Berlin 1869), sowie die, in Damm's Clavierschule enthaltene und der Riemann'schen Methode verwandte Schule der „Phrasierung". (Steingräber's Verlag, Hannover.) Die Verfasser dieser Arbeiten betraten darin mit Erfolg, wenn auch nicht durchaus unerforschte, so doch noch nicht in gleicher Selbstständigkeit behandelte Gebiete.

Wir schließen den Kreis der deutschen Musikgelehrten mit der Gruppe der musikalischen Lexikographen ab, unter denen als die bedeutendsten oder durch die umfassendsten Arbeiten sich auszeichnenden: Mendel, v. Ledebur, Paul und Riemann zu nennen sind. Hermann Mendel's, gest. 1876 zu Berlin, im Jahre 1870 herausgegebenes „Musikalisches Conversationslexikon" (von ihm selber nur bis zum Buchstaben M. fortgeführt) ward von Reißmann vollendet. — Oskar Paul, geb. 1836 in Schlesien, Musikprofessor an der Universität Leipzig, gab 1873 ein Handlexikon der Tonkunst heraus und lieferte durch seine, 1872 veröffentlichte Uebersetzung der 5 Bücher des Boëtius „De musica" einen schätzenswerthen Beitrag zur Musikforschung der ältesten christlichen Zeit. — Freiherr Karl von Ledebur, geb. 1806 bei Bielefeld und bis 1852 preußischer Cavallerieoffizier, publicirte 1860 ein „Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart." — Hugo Riemann endlich, geb. 1849 bei Sondershausen, seit 1878 Privatdocent an der Universität Leipzig, veröffentlichte 1882 ein, die Instrumentenkunde, sowie die Theorie und die Geschichte der Musik mitumfassendes „Musik-Lexikon". Riemann that sich auch als Componist hervor, als welcher er der neudeutschen Richtung angehört. Zu den Lexikographen haben wir auch Robert Musiol, geb. 1846 zu Breslau, zu zählen. Wir machen in dieser Beziehung namentlich auf sein „Musikalisches Fremdwörterbuch", seinen „Katechismus der Musikgeschichte," sowie auf die von ihm redigirte 10. Auflage von Jul. Schubert's „Musikalischem Conversationslexikon" (1877) aufmerksam.

Wir behandelten bis hierher das musikalische Deutschland der Gegenwart. Der Fülle der Schulen und verschiedenen begabten Künstlerpersönlichkeiten, durch die sich dasselbe vertreten zeigte, steht ein, wenn auch nicht durch gleich zahlreiche Meister repräsentirtes, demungeachtet aber weit stärker als noch vor 10 bis 15 Jahren vertretenes musikalisches Ausland gegenüber. Unter den hier in Betracht kommenden Nationen stehen natürlich diejenigen, die sich, mit dem deutschen Volke zusammen, von jeher als die musikalisch bevorzugtesten Völker des Erdkreises erwiesen haben: die Italiener und die Franzosen, auch heute noch obenan. Es begannen jedoch in neuester Zeit auch die Skandinavier (die Dänen, Norweger und Schweden), sowie in fast noch bemerkenswertherem Umfang die Slaven (unter diesen ganz besonders wieder die Russen, Czechen und Polen), in ungleich hervortretenderer Weise als jemals früher, musikalisch sich geltend zu machen. England dagegen läßt ziemlich unverändert denselben mäßigen Durchschnitt musikalischer Productivität gewahren, den es schon bisher in der Musikgeschichte behauptete, denn sowohl unter den Engländern, als bei den Spaniern und Portugiesen sind neuerdings keine Meister aufgetreten, deren Werke, durch Aufführungen im Auslande, gleich denen

mancher der Gegenwart angehörender Skandinavier, Russen, Czechen und Polen, weit über die Grenzen des eigenen Volksthums bekannt geworden wären. Beginnen wir mit den Italienern.

Auf der apenninischen Halbinsel blieb bis zur Stunde immer noch der Name Giuseppe Verdi's der glänzendste. Dieser im Felde der Oper hervorragende Meister, geb. 1813 bei Busseto im ehemaligen Herzogthum Parma, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Mailand und trat 1839 im dortigen Scala-Theater mit seinem dramatischen Erstlingswerke „Oberto, conte di S. Bonifacio" hervor, das, seiner Anklänge an Bellini halber, gefiel. Unter den folgenden Opern hatten zuerst einen über die Grenzen Italiens hinausgehenden Erfolg: „Nabucodonosor" (1842) und „Ernani" (1844). Auch „J due Foscari" (1844) und „Luisa Miller" (nach Schiller's „Kabale und Liebe") breiteten seinen Namen weiter aus. Den Weltruhm Verdi's begründeten jedoch erst seine alle stelle gehenden Opern „Rigoletto" (1851), „Il Trovatore" (1853), „La Traviata" (nach Dumas „Dame aux Camelias"), „Il Ballo in maschera" und die reifste und trefflichste, die „Aïda", 1871 von ihm zur Eröffnung einer Italienischen Oper in Kairo, für das Honorar von 80,000 Mark componirt. Auch die für Paris geschriebenen Opern: „Les vêpres siciliennes" und „Don Carlos" (nach Schiller's gleichnamigem Trauerspiel) enthalten manches Bemerkenswerthe, können jedoch keinen Vergleich mit seinen, oben von uns erwähnten fünf berühmtesten Opern aushalten, und zwar hauptsächlich darum nicht, weil Verdi's Bestreben, den Stil der großen Oper von Paris mit demjenigen der bis auf Donizetti gehenden Schule Rossini's zu verschmelzen, ihn in jenen beiden für Frankreich geschriebenen Werken zu sehr zu einem Uebergewicht des von ihm nachgeahmten ausländischen, auf Kosten seines vaterländischen Stils verführt hat. Verdi wirkt demzufolge in „Les vêpres siciliennes" und im „Don Carlos" nicht mehr als er selber, sondern in der Weise, als hätte er sich mit einem, seine Person maskirenden fremden Kostüm drapirt. Dies tritt namentlich in einer späteren Umarbeitung des „Carlos" hervor, in welcher Verdi, neben

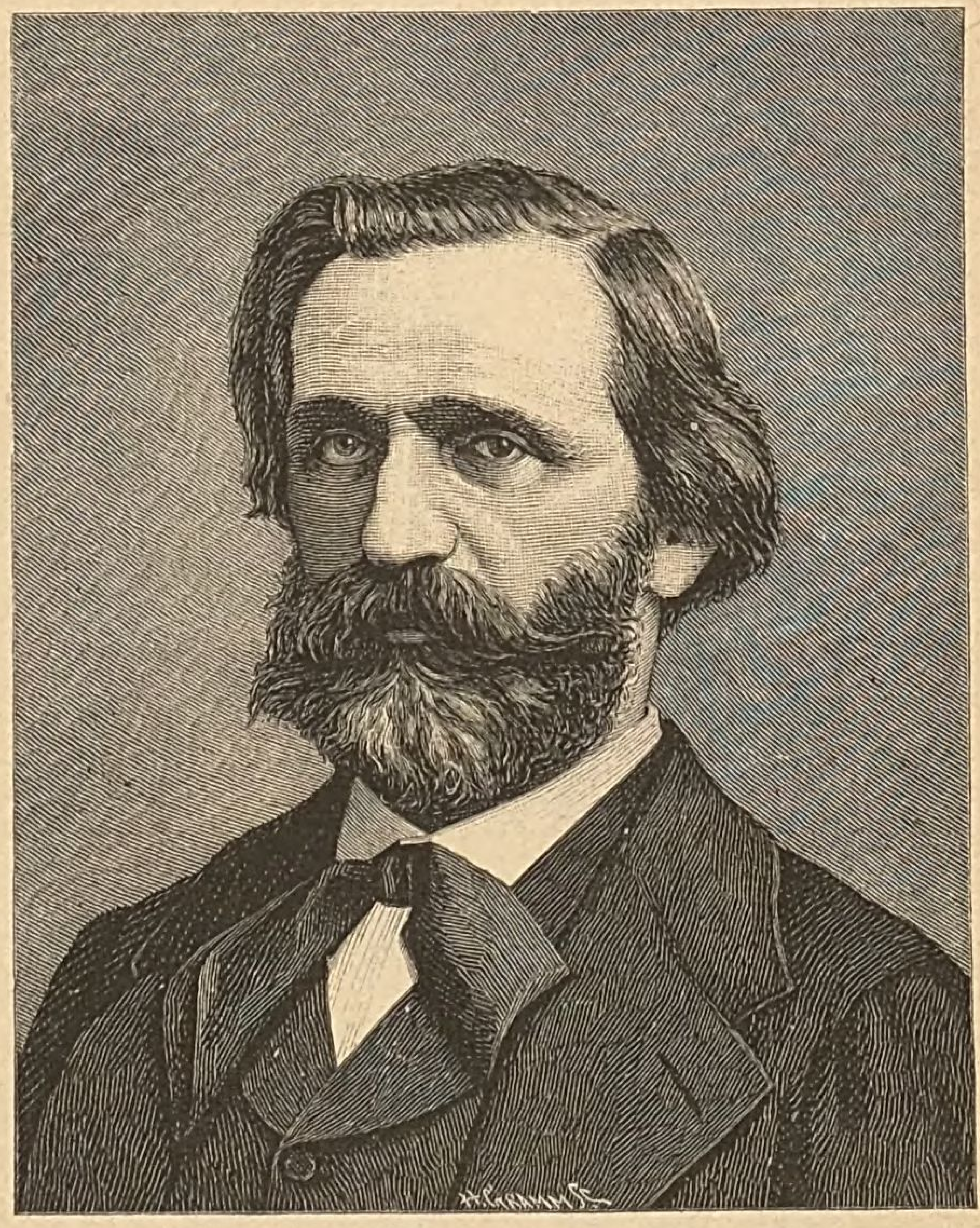
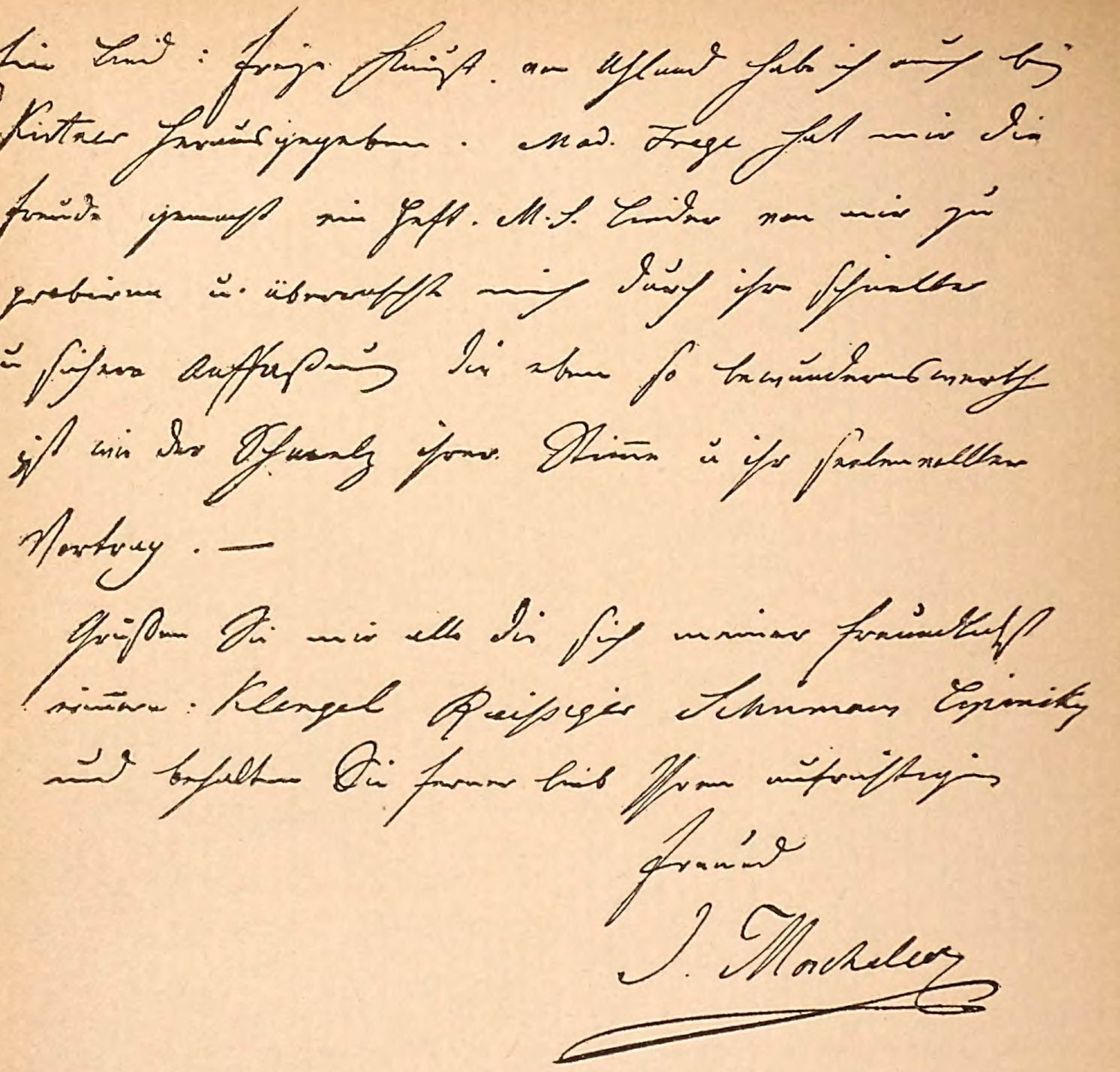


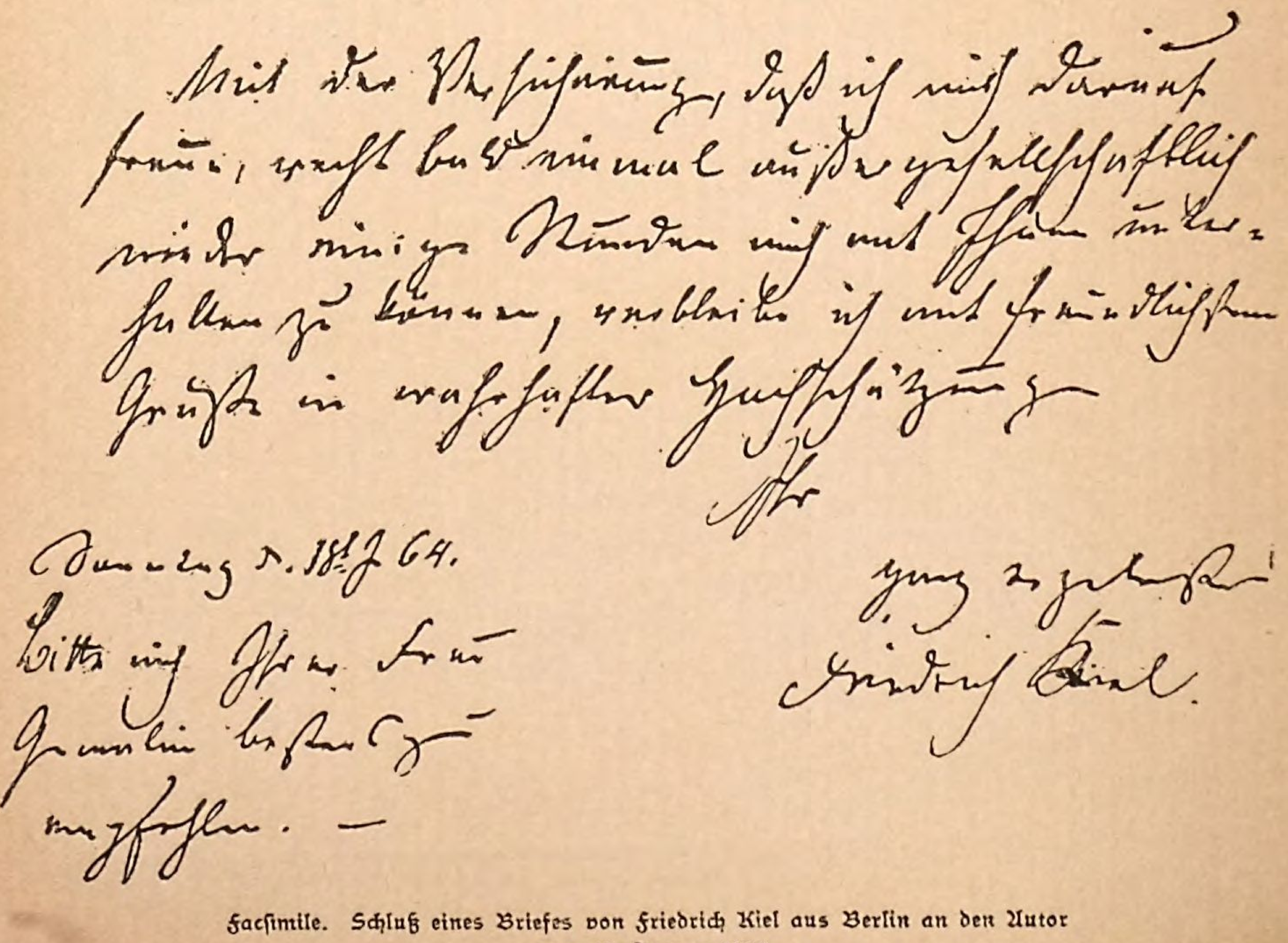
Fig. 301. Verdi.

den Franzosen, auch Wagner nachahmt und, im Anschluß an des letztgenannten Meisters zweite Schöpferperiode, nicht nur in mehreren Scenen seinen ihn so trefflich kleidenden italienischen bel canto, zu Gunsten eines die Worte des Sängers illustrirenden Orchesters drangibt, sondern auch die geschlossenen Kunstformen aufhebt. Einwirkungen Auber's, Meyerbeer's und Halévy's auf unseren Meister lassen zwar auch schon „Rigoletto", „Traviata" und „Trovatore" gewahren; in ihnen behauptete aber noch der Zauber italienischer Melodie und eine gewisse Naivität, die sich noch nicht, wie in den für Frankreich geschriebenen Opern, in's Tendenziöse verlor, das Uebergewicht. Am meisten gelang es Verdi in der Oper „Aïda", sein, an und für sich höchst löbliches Streben nach einer tieferen dramatischen Charakteristik, als sie manche Opern der ihm vorangegangenen italienischen Componisten zeigten, mit seiner ihm angeborenen musikalischen Individualität in's Gleichgewicht zu setzen. Im Jahre 1874 überraschte Verdi die musikalische Welt, die ihn nur als dramatischen Componisten zu feiern gewohnt war, durch ein dem Gebiet der Kirchenmusik angehörendes Werk: durch sein großes „Requiem", eine in erhabenem Stil componirte und von ergreifendem Ausdruck und jugendlichem Feuer erfüllte Tondichtung, die um so mehr Zeugniß für die seltene Begabung ihres Schöpfers ablegt, als sie (er schrieb sie in seinem 61. Jahre) ein Kind seines Alters ist. In keinem zweiten Werke nähert sich Verdi den Meistern der deutschen Genie-Epoche (und unter diesen wiederum Mozart), sowie der modern-classischen Schule Deutschlands so sehr, als in diesem seinem ergreifenden Requiem. Das Werk enthält, ganz abgesehen von seinen Soli's und Ensemble's, einige Chöre, deren hoher Aufschwung und meisterhafte polyphone Durchführung eines Mendelssohn würdig wären.

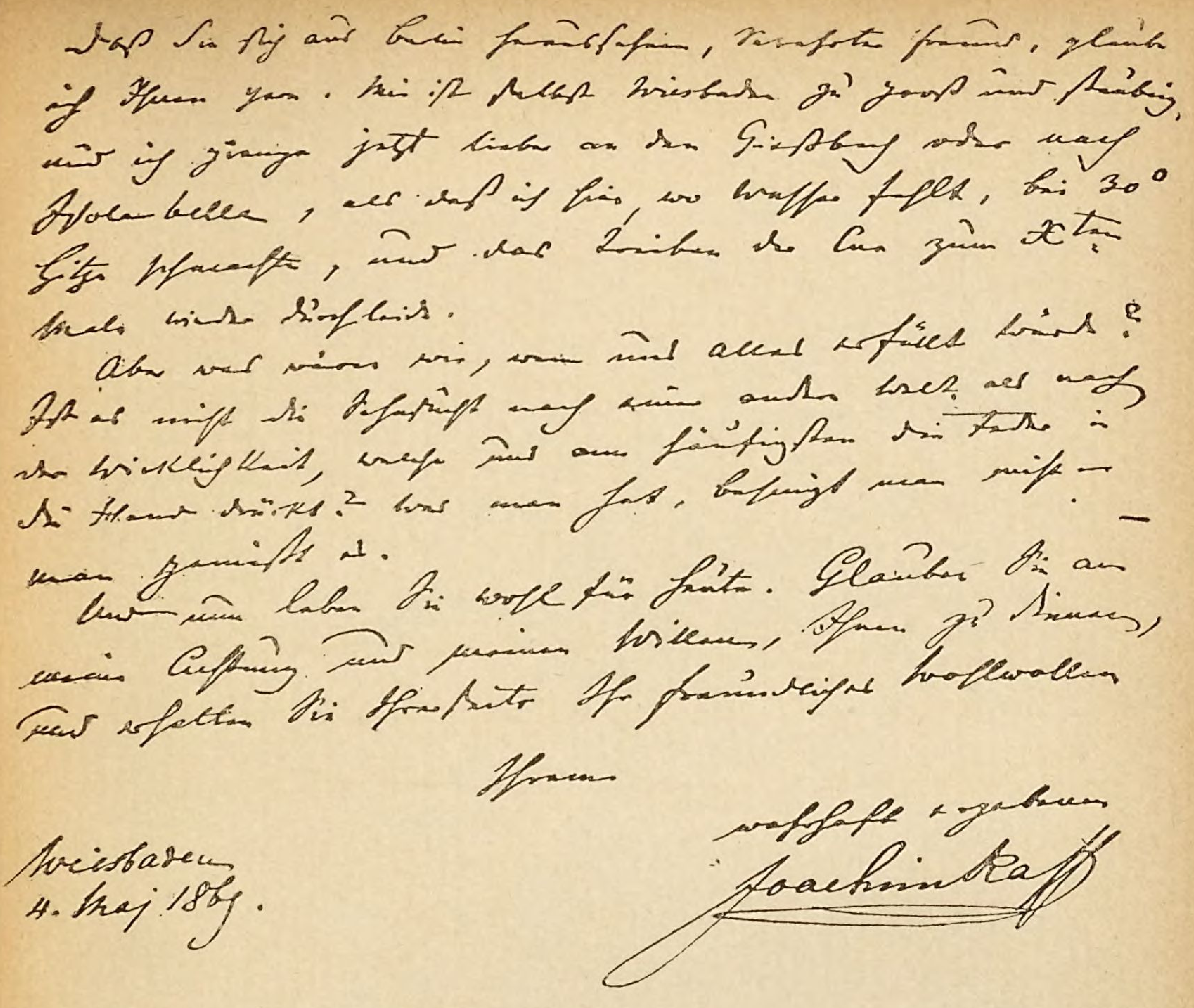
Es ist natürlich, daß ein so bedeutendes Talent, wie Verdi, den durchschlagendsten Einfluß auf seine Landsleute gewinnen mußte und daß die jüngeren italienischen Operncomponisten mehr oder weniger in seinen Bahnen wandeln. Unter diesen gedenken wir zunächst des, den Principien der zweiten Schöpferperiode Wagner's vielfach huldigenden Arrigo Boito, geb. 1842 zu Padua. Mit der Cantate „Le sorelle d'Italia" beginnend, brachte er 1868 in Mailand seinen, in Anlehnung an Goethe's Faust componirten „Mefistofele" zur Aufführung, welchem neuerdings die Opern „Hero und Leander", sowie „Nerone" folgten. Boito that sich überdies als Dichter hervor. — Auch Francesco Cortesi, dessen Oper „Mariulizza" 1875 im Theater Pergola zu Florenz in Scene ging, ist erwähnenswerth. Wir gedenken ferner Amilcare Ponchielli's, geb. 1834, dessen 1876 componirte Oper „Gioconda", gleich Boito's „Mefistofele", bereits nach Wien und Deutschland gedrungen und der soeben, (1885), mit „Marion Delorme" große Erfolge im Scala-Theater zu Mailand errang. Nicht weniger nennenswerth ist Filippo Marchetti, geb. 1835 zu Bolognola, der namentlich mit seinen im Carcano- und im Scala-Theater in Scene gehenden Opern „Romeo e Giulietta" (1865) und „Ruy Blas" (1869) großes Aufsehen in Italien machte. In verwandter musikalisch dramatischer Richtung bewegt sich Franco Faccio, geb. 1841 zu Verona, dessen beide Opern „I profughi Fiamminghi" (1863) und „Amleto" (1871) erwähnenswerth sind. Zu den geschätzten Operncomponisten Italiens zählt noch Carlo Pedrotti, geb. 1817 zu Verona, dessen Opern „Il Favorito" und „Olema" zu Turin und Mailand 1870 und 1873 in Scene gingen. Ebenso Ciro Pinsuti, geb. 1829 bei Siena, der durch seine beiden


für Lind: Frege Kunst. an Schumann habe ich auch bei Kistner herausgegeben. Mad. Frege hat mir die Freude gemacht ein Heft M.S. Lieder von mir zu probiren u. überraschte mich durch ihr schnelles u. sicheres Auffassen die eben so bewundernswerth ist wie der Schmelz ihrer Stimme u. ihr seelenvoller Vortrag. —
Grüßen Sie mir alle die sich meiner freundlich erinnern: Klengel Reissiger Schumann Lipinsky und behalten Sie ferner lieb Ihren aufrichtigen
Freund
I. Moscheles

Facsimile. Schluß eines Briefes von Ignaz Moscheles aus Leipzig an den Autor vom 5. December 1848.


Mit der Versicherung, daß ich mich darauf freue, recht bald einmal außer gesellschaftlich wieder einige Stunden mich mit Ihnen unterhalten zu können, verbleibe ich mit freundlichsten Grüßen in wahrhafter Hochschätzung
Ihr
ganz ergebenster
Friedrich Kiel.
Dienstag d. 18. J. 64.
Bitte mich Ihrer Frau Gemahlin bestens zu empfehlen. —

Facsimile. Schluß eines Briefes von Friedrich Kiel aus Berlin an den Autor vom 18. Januar 1864.

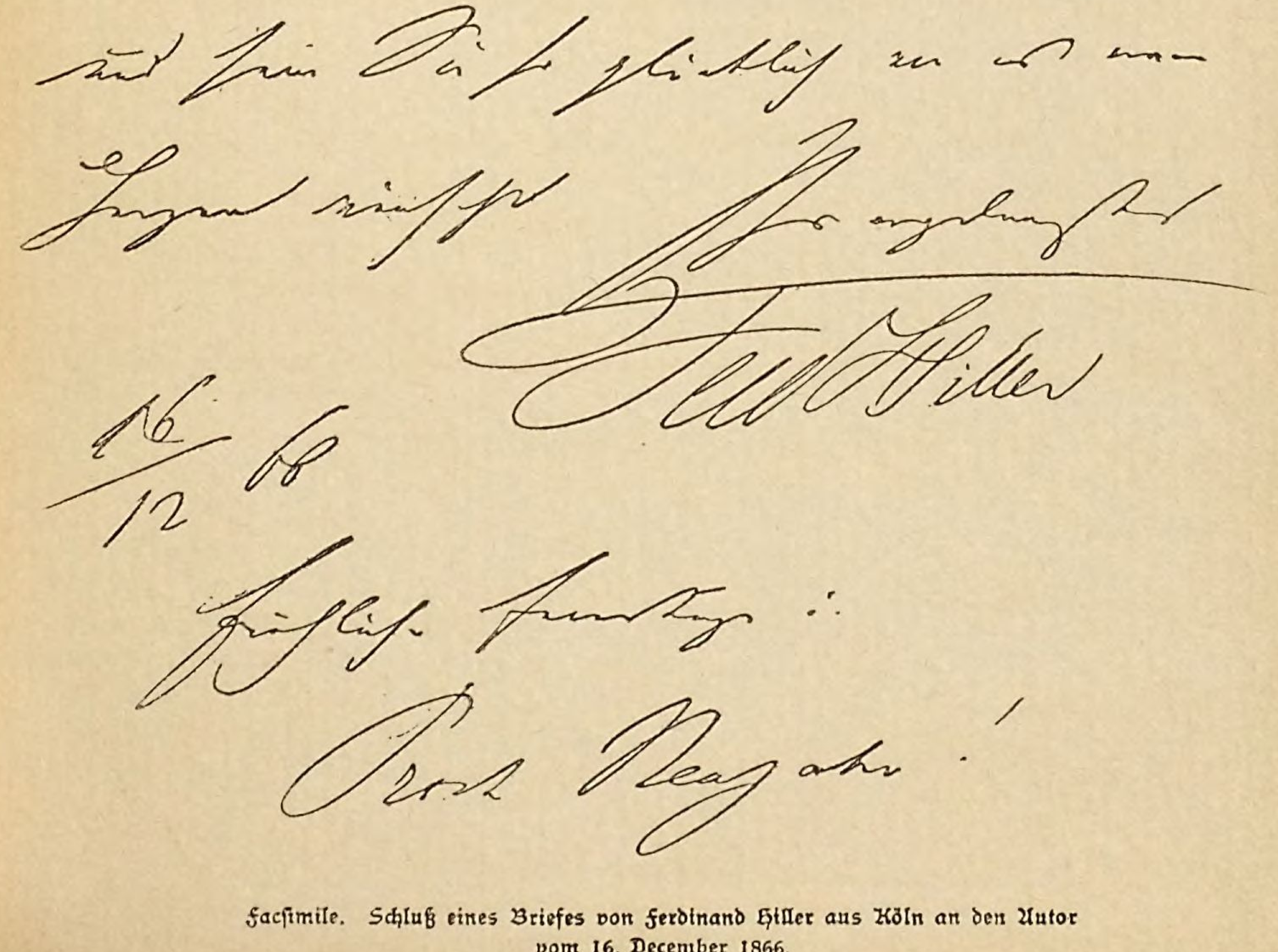

daß Sie sich auch beim Frankfurter, verehrter Freund, glaube ich Ihnen gern. Mir ist selbst Wiesbaden zu groß und staubig, und ich sehne mich jetzt lieber an den Giessbach oder nach Isola bella, als daß ich hier, wo Wasser fehlt, bei 30° Hitze schmachte, und das Treiben der Cur zum Xten Male wieder durchlebe.
Aber was wäre es, wenn uns alles erfüllt würde? Ist es nicht die Sehnsucht nach einer andern Welt als nach der Wirklichkeit, welche uns am häufigsten die Feder in die Hand drückt? Was man hat, besingt man nicht — man genießt es.
Und nun leben Sie wohl für heute. Glauben Sie an meine Achtung und meinen Willen, Ihnen zu dienen, und erhalten Sie fernerhin Ihr freundliches Wohlwollen

Ihrem

wahrhaft ergebenen
Joachim Raff

Wiesbaden
4. Maj 1867.

Facsimile. Schluß eines Briefes von Joachim Raff aus Wiesbaden an den Autor vom 4. März 1867.


und seien Sie so glücklich wie es ein Herz nur wünscht

Ihr ergebenster
Ferd Hiller

16/12 66

Fröhliche Feiertage!
Prost Neujahr!

Facsimile. Schluß eines Briefes von Ferdinand Hiller aus Köln an den Autor vom 16. December 1866.

Opern: „Il mercante di Venezia“ (1873) und „Mattia Corvino“ (1877) Aufmerksamkeit erregte *).

Zu den tüchtigsten Italienern im Felde der wissenschaftlichen Forschung in der Musik gehört Francesco Florimo, geb. 1800 bei Reggio. Seinen Namen machte er sich durch sein zweibändiges Werk „Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli“ (erschienen 1869 bis 1871). Durch seine 1876 geschriebene Abhandlung „Riccardo Wagner ed i Wagneristi“ bethätigte er seinen Antheil an den musikalischen Vorgängen in Deutschland **). Seit 1826 ist er Bibliothekar an dem Real Collegio di Musica zu Neapel, an dessen Conservatorium sein „Metodo di canto“ eingeführt ist. — Gleich Florimo that sich Federigo Polidoro, geb. 1845 zu Neapel, auf dem Felde der Musikgeschichte und Aesthetik hervor. Durch seine Darstellungen der Künstlerpersönlichkeiten classischer deutscher, italienischer und französischer Tonmeister, seine ästhetischen Vorlesungen, seine kunsthistorischen Arbeiten, darunter namentlich „Dei pretesi portenti della musica antica“ hat er sich einen geschätzten Namen erworben. Polidoro ist seit 1874 Professor der Aesthetik und Musikgeschichte am Neapolitaner Conservatorium. — Auch Gamucci, geb. 1822 zu Florenz, ist hier nicht mit Stillschweigen zu übergehen. Derselbe ist nicht nur der Componist vieler Kirchenmusiken, sondern that sich auch durch die 1869 herausgekommene Schrift „Intorno alla vita ed alle opere di Luigi Cherubini“ hervor. — Zu den hervorragendsten Bibliographen und Historikern des Italiens unseres Jahrhunderts gehört ferner Gaetano Gaspari, geb. 1807 zu Bologna, gest. daselbst 1881. — Auf anderen Gebieten, als denen der Oper und Musikwissenschaft zeichneten sich unter den neueren italienischen Tonkünstlern Stefano Golinelli, ein talentvoller Claviercomponist, sowie Gorbigiani und Campana, die Componisten hübscher Romanzen, aus. — Bedeutender noch tritt unter den modernen italienischen Instrumentalcomponisten G. Sgambati, ein Schüler Liszt's hervor, unter dessen Kammermusiken wir sein Streichquartett in Des dur op. 17 hervorheben ***).

*) Unter den in neuester Zeit stattgefundenen Uebersetzungen moderner italienischer Opern in's Deutsche verdienen diejenigen von Dr. Carl Niese den Preis. Derselbe lieferte Verdeutschungen von Verdi's „Simone Boccanegra“, Boito's „Mefistofele“ und Ponchielli's „Gioconda“ für Wien, sowie von Marchetti's „Ruy Blas“ und Verdi's „Don Carlo“ für Dresden, die sich durch besondere Rücksichtnahme auf bequeme Aussprache für die Sänger und genaue Uebereinstimmung mit den Originalen auszeichnen. Den gleichen Vorzügen begegnen wir in Niese's schon früher gelieferten und von verschiedenen Bühnen adoptirten Uebertragungen der italienischen Texte von Mozart's „Idomeneo“, „Le nozze di Figaro“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ und „La clemenza di Tito“.

**) Auf gleichem Felde ist auch die von einem Anonimo soeben erschienene Abhandlung „Traccie per una ricerca intorno alla musica di Wagner ed alla musica italiana“ (Bologna 1885) nicht ohne Interesse.

***) Dasselbe zeigt echt musikalische Stimmung und Empfindung und gelegentlich Wohllaut; auch fordert der Componist nicht, wie die meisten Jünger der neuromantischen Schule, vom Streichquartett orchestrale Wirkungen, als beispielsweis Tremolo's, große Arpeggien, ein dramatisch dominirendes und die übrigen Instrumente zu begleitenden Stimmen herabdrückendes Geigen-, Bratschen- oder Cellosolo ꝛc. Er weiß vielmehr, daß das Streichquartett, seiner ganzen Natur nach, vor allem Anderen einen polyphonen Gesang fordert, und daß es in der Musik nicht bloß Passagen- und Figurenwesen, sondern auch Melodie giebt. Wenn nun

An der Spitze der modernen Tondichter Frankreichs stehen, wie in Italien, der Mehrzahl nach ebenfalls Operncomponisten. Dieselben vertreten entweder, gleich Gounod, Bizet und Massenet, die hochromantische und die mehr oder minder pathetische Oper, oder, wie Delibes, Thomas, Massé, vorwaltend jene leichtgeschürzte, höchst graziöse romantisch-komische und genrehafte Oper, die, wie wir erfahren haben, im französischen Volksthum schon vor mehr als einem Jahrhundert selbstständig Wurzel gefaßt und dort eine besondere nationale Schule entwickelt hat. Die zuletzt Genannten sind daher zugleich als deren Ausläufer oder (wenn man lieber will) als deren Fortsetzer anzusehen. Ihnen könnte noch der nicht talentlose, wenn auch einer niedrigeren und weniger reinen Gattung angehörende Offenbach angeschlossen werden. Eine dritte Abtheilung der bedeutenderen modernen französischen Tondichter hat sich vorzugsweise der selbstständigen Instrumentalmusik zugewandt, und führen wir in derselben besonders die Meister St. Saëns, Felicien David, Reber, Lacombe, Godard und Blanc an. Es ist noch zu bemerken, daß in jeder dieser Gruppen einzelne Componisten hervorzuheben sind, die sich (sei es dem Vorgange ihres Landsmannes Berlioz folgend, sei es persönlich an der Quelle schöpfend) den musikalischen Alt- und Neu-Romantikern Deutschlands angeschlossen haben. Zu diesen dürften vor allen Anderen Gounod, St. Saëns und Bizet zu zählen sein. Wir haben endlich, wenn die immerhin nur flüchtige Skizze, die wir an dieser Stelle von den hervorragendsten Männern des musikalischen Frankreichs der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart zu geben vermögen, nicht unvollständig sein soll, hier noch, als einer vierten Gruppe, der musikalischen Theoretiker und Historiker Frankreichs zu gedenken, unter denen Castil-Blaze, Vincent, Kastner, Chouquet, Vidal und Pougin als die bekanntesten zu nennen sein dürften*).

Gehen wir nach diesen einleitenden Worten zu den einzelnen Meistern selber über. — Charles François Gounod, geb. 1818 zu Paris, ein Schüler von Paer, Lesueur und Halévy, erhielt 1839 für seine Cantate „Fernand" vom Conservatoire den „Römerpreis", vertiefte sich in Rom in das Studium der großen italienischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, schrieb 1842 ein Requiem und würde vielleicht damals die Musik mit der Theologie vertauscht haben, wenn ihn nicht die Werke Mendelssohn's und Schumann's, die er bei einer Reise durch Deutsch-

---

auch manches Extravagante und Paradoxe nebenher läuft, und besonders ein tendenziöser Anschluß an die letzten Streichquartette Beethoven's hervortritt, ohne daß der Componist zu einem solchen in Wahrheit im Stande wäre, so weiß er uns doch durch eigene Ergriffenheit zu fesseln und zeigt entschieden angeborenes Talent.

*) Wir zählen hier Fétis, Nisard, Coussemaker und Gevaert aus denselben Gründen nicht zu den Franzosen, aus denen wir Kastner, R. Kreutzer, Zimmermann, Hérold, Habeneck, Adam und Andere, trotz ihrer germanischen Abkunft, nicht zu den Deutschen, Grétry, obwohl er ein geborener Belgier, Onslow, obwohl er englischer Abkunft war, nicht zu ihren speciellen Landsleuten zählen. Wie sich alle die Letztgenannten geistig als Glieder verschiedener französischer Schulen erweisen, so gehören die Vorgenannten, um ihrer Stellung zu den belgischen Musikgelehrten halber, intellectuell zu den Niederländern, um so mehr, als Coussemaker und Gevaert geborene Vlamländer, Fétis und Nisard geborene Belgier waren.

land kennen gelernt, wieder der Tonkunst zugeführt hätten. Zunächst machte Gounod durch seine beiden großen Opern „Sappho“ (1851) und „La nonne sanglante“ (1854) in Paris auf sich aufmerksam. Zu einem für seine ganze Zukunft durchschlagenden Erfolg gelangte er jedoch erst mit seiner, 1859 in Scene gehenden Oper „Faust“, oder „Margarethe“, wie sie neuerdings entsprechender in Deutschland bezeichnet wird, da sie nichts weniger als das abgrundtiefe Wesen von Goethe's Faust charakterisiren will, welcher letztere hier überhaupt nur als schwärmerischer Liebhaber auftritt, sondern vielmehr ausschließlich die poetische Gestalt eines blonden deutschen Gretchens verherrlichen möchte, dessen durch unseren größten Dichter verklärter Reiz Gounod's romantisches Gemüth tief ergriffen hatte. Halten wir dies fest und sehen wir überdies ab von einigen Concessionen an den französischen Geschmack, die dem Wesen Gretchens geradezu widersprechen (so namentlich von ihrem in geschmücktem Zustande vor dem Spiegelchen gesungenen Walzerliede), so gehört diese Oper Gounod's entschieden mit zu den besten romantischen Opern der Neuzeit. Sie hat dies übrigens auch schon durch die 26 Jahre bewiesen, während welcher sie sich nunmehr mit ungeschwächtem Erfolg auf allen Opernbühnen Europas und Amerikas erhält, sowie durch die große Anerkennung, die sie auch in Deutschland, dem Vaterlande „Gretchens“, gefunden. Jedenfalls wird man lange unter den Opern unserer heute lebenden dramatischen Componisten suchen können, ehe man eine zweite so melodische, von romantischer Lyrik gesättigte und dabei doch auch dramatischer Leidenschaft nicht entbehrende Oper namhaft machen kann, wie Gounod's „Margarethe“. (Wir erinnern in letzter Beziehung nur an die ergreifende Steigerung der Gartenscene, gegen den Schluß des 3. Aktes, an die Sterbescene Valentins und die Scene Gretchens mit dem bösen Geist im Dom.) — Kein geringeres Zeugniß von dramatischer Begabung, als durch „Margarethe“, hat Gounod in unseren Augen durch seine viel zu wenig gekannte, obwohl auch schon in Deutschland gegebene und 1860 zum ersten Mal in Paris aufgeführte Oper „Philemon und Baucis“ abgelegt. Wir finden dies kernige, höchst originelle und geistvolle Werk ungleich bedeutender, als seine, sowohl an Erfindung wie an dramatischer Energie nachlassende und 1867 in Paris inscenirte Oper „Roméo et Juliette“, wenn auch die letztere beim großen Publikum der französischen Hauptstadt anfänglich mehr Erfolg gehabt hat, als jene weit bebedeutendere, darum aber auch einen exclusiveren Hörerkreis voraussetzende Oper

Fig. 302. Charles Gounod.

„Philemon und Baucis". — Gounod componirte, außer den genannten, noch acht andere Opern, die sich jedoch nicht, gleich seinen drei zuletzt angeführten, auf dem Repertoir erhielten. Der Meister ist auch als Kirchencomponist thätig gewesen; er schrieb als solcher Messen, lateinische Hymnen, sowie die Oratorien „Tobias", „Die sieben Worte Christi", „Mors et Vita" (aufgeführt 1885 zu Birmingham), componirte eine zu einem Weltruf gekommene, obwohl durchaus sentimentale und daher dem Geiste unseres Altmeisters widersprechende Méditation (für eine Sopranstimme, Geige, Clavier und Orgel) über das C dur-Präludium aus dem ersten Theil von Seb. Bach's „Wohltemperirtem Clavier", sowie mehrere Hefte vortrefflicher und empfehlenswerther Lieder und Gesänge. Auch als musikalischer Colorist ist Gounod bedeutend und nachahmenswerth, indem seine Orchesterklangfarben im modernen Sinne reich, blühend und duftig sind, ohne jemals die Singstimmen zu decken. Von

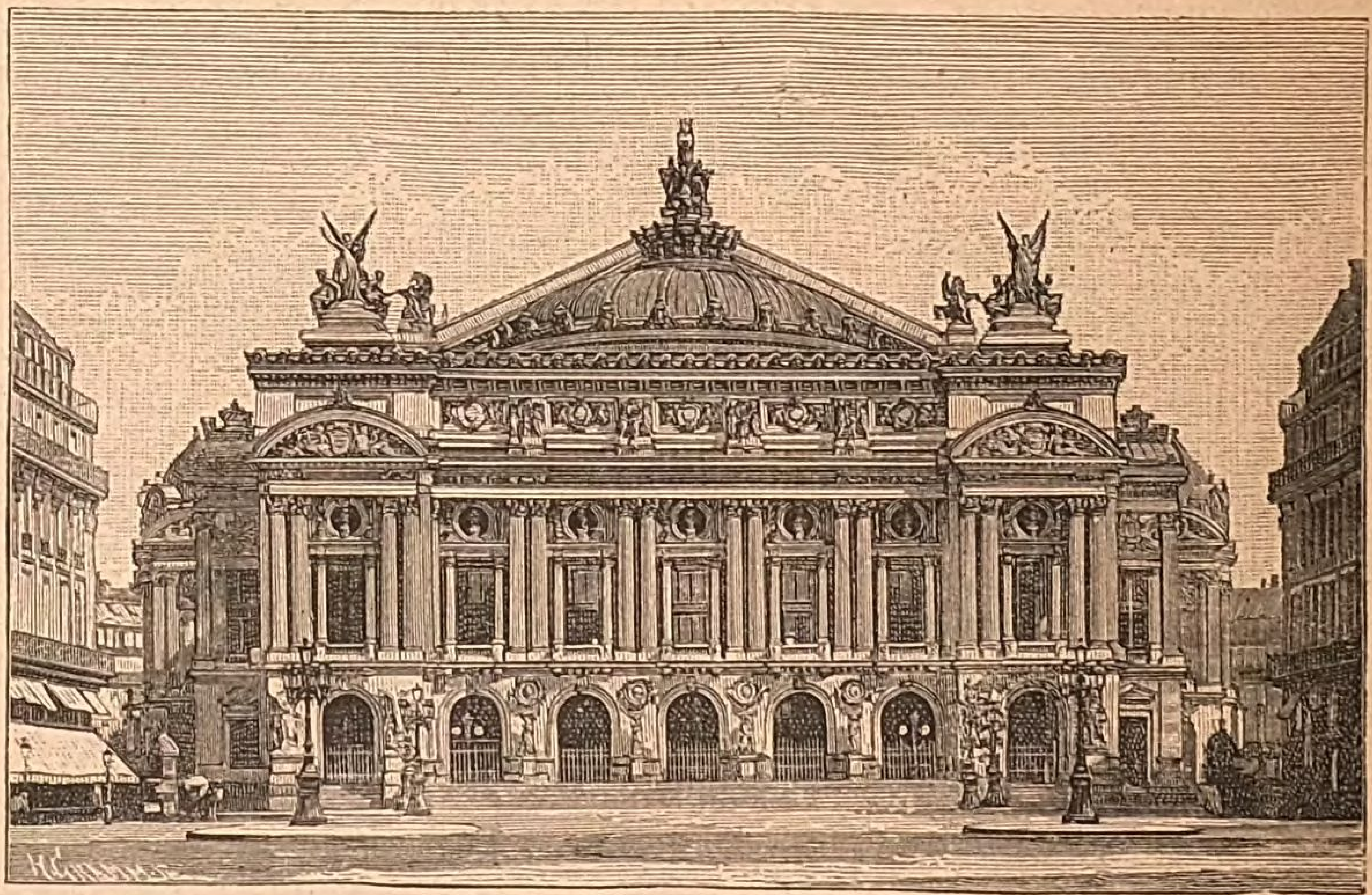


Fig. 303. Die große Oper in Paris.

künstlerischer Objectivität legt seine (obwohl er ein trefflicher französischer Patriot ist) unparteiische Verehrung und Begeisterung für deutsche Tonkunst ein rühmliches Zeugniß ab, unter deren Meistern auf ihn, als Componisten, namentlich Mendelssohn, Schumann, Weber und Wagner eingewirkt haben. — Nicht von annähernd gleicher Bedeutung, wenn auch ein Zeitgenosse Gounod's, ist Aimé Maillart, geb. 1817 in Montpellier, gest. 1871 zu Moulins. Unter seinen Opern ist die 1856 in Paris aufgeführte: „Les dragons de Villars" (in Deutschland allgemein als „Das Glöckchen des Eremiten" bekannt) die häufigst gegebene. Sie gehört, obwohl nicht von gleicher Grazie, Anmuth und Gefühlswärme erfüllt, wie die besseren komischen Opern Auber's, doch ganz deren Genre an, enthält manches Pikante oder Gefällige und repräsentirt, gleich jenen, die echte opéra comique der Franzosen. — Weit gehaltvoller wiederum und originaler angelegt, als Maillart, erweist sich unter den französischen Operncomponisten der Gegenwart Georges Bizet, geb. 1838

zu Paris, gest. daselbst schon im Jahre 1875. Ein Schüler Halévy's, erhielt er 1856 mit seiner Operette „Der Wunderdoctor" einen von Offenbach ausgesetzten Preis, dem sich ein Jahr später der grand prix de Rome anschloß. Jedoch erst seiner 1875 in Scene gegangenen Oper „Carmen" sollte es vorbehalten sein, ihn auch außerhalb Frankreichs bekannt zu machen. Dies eine Werk reichte dazu hin, dem bis zu seinem 37. Jahre höchstens in Paris geschätzten Tonkünstler einen europäischen, wenn leider auch von ihm selber nicht mehr erlebten Ruhm zu begründen. Fragen wir uns nun, ob „Carmen" ein solches Renommée verdient, so können wir nicht umhin, dasselbe in mancher Beziehung für durchaus gerechtfertigt zu erklären; namentlich, wenn wir von einigen Uebertreibungen im Pikanten, sowie von in gewissen Momenten zu stark entwickelten Raffinements in der Harmonie, Rhythmik und Instrumentirung absehen, die dem Bestreben des Tondichters entstammen, das Aeußerste in dramatischer Charakteristik zu leisten. Denn die Oper zeigt im Uebrigen entschieden angeborene Originalität, sie vereinigt mit reicher Erfindung eine mühelos erscheinende und die Motive zu einer höheren Wirkung steigernde, weil dieselben feinsinnig und gefällig durchbildende Kunstform, hat sich alle Errungenschaften des modernen Orchestercolorits in geschmackvoller Weise zu eigen gemacht, da sie niemals die Singstimmen deckt, und trägt — von den Themen angefangen bis in das musikalische Detail hinein — das Gepräge einer durchaus einheitlichen Stimmung. Selbstverständlich leiht die letztere hier der Poesie Spaniens, der wilden Lust seiner Bevölkerung an ihren Stierkämpfen und den glühenden, der Volksseele dieser südlichen Nation innewohnenden Leidenschaften Ausdruck. Alle diese Elemente aber sammeln sich in dem dämonisch-fesselnd geschilderten Naturkinde Carmen gewissermaaßen wie in ihrem Brennpunkte, und nur eine nicht hinreichende Begabung und Auffassung vermag diese Frauenrolle in's Triviale hinabzuziehen. Wer dagegen die Gestalt Carmens einmal durch eine Pauline Lucca oder Lilli Lehmann verkörpert gesehen, weiß, daß innerhalb der Gattung dieser, zwischen Tragik und Humor die Mitte haltenden Volksoper niemals eine dankbarere Partie componirt worden ist. Hieraus erklärt sich denn auch die unglaubliche Zahl von Aufführungen, die „Carmen" während der seit ihrem Bekanntwerden verflossenen zehn Jahre erlebte und welche, nach einer statistischen Zusammenstellung, beispielsweise 1883 in Berlin dieser einen Oper zu mehr Wiederholungen verhalf, als sie alle Opern Wagner's oder Weber's zusammengenommen vor sich brachten. Auch die Entreacts zu Daudet's Drama „L'Arlésienne" zeigen das originale, Energie mit Anmuth und Grazie paarende Talent Bizet's. Man hat diese Musik, als die Welt, nach dem immensen Erfolge der Oper „Carmen", mehr von dem zu früh gestorbenen Tondichter hören wollte, zu einer Orchestersuite (ebenfalls „L'Arlésienne" genannt) zusammengestellt, der man seitdem, und zwar mit Recht, die Ehre angethan, sie in den Sinfonieconcerten unserer ersten deutschen Orchester zur Aufführung zu bringen. — In anderer Weise, als Bizet, hat sich in der hier behandelten Gruppe französischer Tondichter Jules Massenet, geb. 1842 bei St. Etienne, hervorgethan. Auch er erhielt 1863, für seine Cantate „Rizzio", den Römerpreis, ward später Mitglied des Institut und 1878 Professor am Conservatoire. Was Massenet am entschiedensten charakterisirt, sind seine sogenannten „Biblischen Dramen", eine in unseren Tagen wieder neu emporkommende Gattung von Tonwerken, welche sich gleichsam auf der

Grenzscheide von Oper und Oratorium bewegt und die, wenn auch in einem anderen, Frankreich weit abliegenden Lande, Anton Rubinstein wohl schon vor Massenet wieder zu neuem Leben erweckte. Als die bedeutendsten biblischen Dramen Massenet's führen wir hier seine „Maria Magdalena" (1873), seine „Eva" (1875) und seine biblische Legende „Die Jungfrau" an. Massenet schrieb auch Talent verrathende Orchestersuiten, Ouvertüren und Orchesterfantasien und machte, durch zwei für die große Pariser Oper geschriebene und von derselben mit Erfolg gegebene Opern: „Le roi de Lahore" und „Herodias", ein weit über Frankreichs Grenzen reichendes Aufsehen.

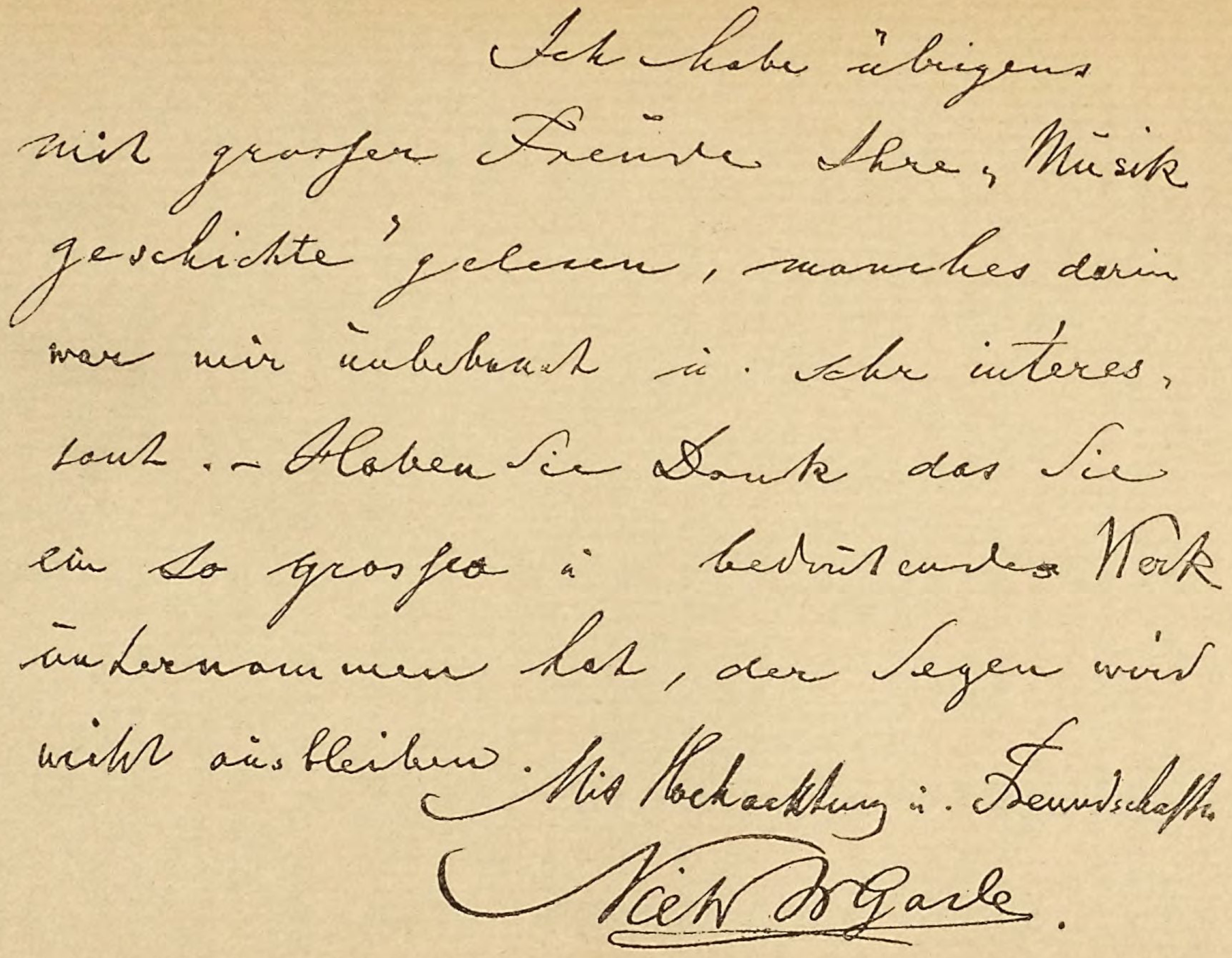
An die Spitze der, vorzugsweise an die Traditionen der heiter gehaltenen nationalen Oper Frankreichs sich anschließenden Gruppe französischer Tonkünstler stellen wir in der Gegenwart Leo Delibes, geb. 1836 zu St. Germain du Val. Unter seinen vielen, eine bald anmuthige, bald zierliche Musik enthaltenden Opern haben die reizende, durch allerliebste Ensembles sich auszeichnende und sehr fein und geschmackvoll instrumentirte komische Oper: „Le roi l'a dit" (1873), sowie die Oper „Lakmé", 1883, das meiste Aufsehen gemacht. In „Der König hat's gesagt," einem Werke, das bereits mit Erfolg die Runde auf den Bühnen Deutschlands gemacht, wirkt namentlich das geistvoll fugirte Sätzchen, welches sich die Damen als Serenade einstudiren, hochkomisch. Sehr gerühmt werden auch die Orchestereffecte von Delibes' großem Ballet „Coppélia". — Weniger bedeutend als Delibes will uns Ambroise Thomas, geb. 1811 zu Metz, erscheinen, dessen auch bei uns in Deutschland viel gegebene und als sein bestes Werk geltende Oper „Mignon" (1866), wenn auch nicht talentlos geschrieben, doch an musikalischem Kern und künstlerischer Durchbildung nur wenig Erfreuliches darbietet. Ein paar allerliebste, wenn auch sehr leicht gehaltene Nummern abgerechnet, ist darin die wunderbare und eine hochromantische Musik gleichsam schon im voraus herausfordernde Gestalt der Mignon Goethe's zur Heldin einer musikalischen Farce geworden. Von kaum höherer Gattung soll Thomas' 1868 geschriebene Oper „Hamlet" sein. — Ziemlich in eine Linie mit Thomas dürfte der 1822 zu Lorient geborene und 1871 an Stelle Auber's in die französische Academie gewählte Victor Massé zu setzen sein. Unter seinen 16, zur Hälfte etwa komischen Opern sind in den letzten Jahren „Le fils du brigadier" (1867), „Paul et Virginie" (1876) und „La nuit de Cléopâtre" (1877) viel genannt worden. — Wir haben an dieser Stelle auch noch Jacques Offenbach's, gest. 1880 zu Paris, zu gedenken, den wir Deutschen, obwohl er 1819 zu Köln geboren worden und von Haus aus ungewöhnlich musikalisch begabt war, in Anbetracht seiner kunstverderblichen Tendenzen, ohne Eifersucht unseren Nachbarn jenseits der Vogesen überlassen dürfen; um so mehr, als, bei allem Originellen, Pikanten und sagen wir selbst Satirischen, was seiner Musik innewohnt, der Cynismus, die Blasirtheit und moralische Hohlheit des zweiten französischen Kaiserreichs nicht besser gekennzeichnet werden könnten, als durch seine „Bouffes parisiens" geschehen. Die erste einactige Operette freilich, die ihn allgemein bekannt machte, seine „Hochzeit bei der Laterne", gehört merkwürdiger Weise dem Genre der besseren komischen Oper der Franzosen an, ja, man könnte sie, im Hinblick auf ihre reizenden Ensembles, fast zu den classischen Werken dieser Gattung zählen. Selbst die erste Schöpfung, mit der er die, ihm allein angehörende parodistische Richtung in der komischen Oper eröffnete, sein „Orphée aux enfers", zeigt in einzelnen Nummern

noch einen gewissen heiteren Uebermuth, sowie eine, wir möchten fast sagen geistreiche musikalische Persiflage. Die nachfolgenden Operetten jedoch, im Genre seiner „Belle Hélène“, wurden nicht nur immer frivoler, sondern auch (rein musikalisch genommen) stets flacher, bis sie sich endlich völlig in's gemein Raffinirte und carikirt Possenhafte verloren. Wir erwähnten daher auch Offenbach weit weniger wegen seiner musikalischen Bedeutung, als der eigenthümlichen Stellung halber, die er, von einem culturgeschichtlichen Standpunkte aus gesehen, in der Geschichte der Sitten und des Charakters der Pariser Gesellschaft während des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts einnimmt.

Zu den vorzugsweise als sinfonische Meister berühmt gewordenen Tonkünstlern des modernen Frankreichs übergehend, gedenken wir zunächst ihres Doyens, des talentvollen Félicien David, geb. 1810 im Departement Vaucluse, gest. 1876 in St. Germain en Laye, der noch durchaus zu den Zeitgenossen von Berlioz zu zählen ist. Auf sein Hauptwerk, die sinfonische Cantate „Le désert“, die durch ergreifende Tonmalerei die von Berlioz in der Instrumentalmusik inaugurirte programmatische Richtung, wenn auch in eigenartiger und formvollerer Weise fortsetzte, gingen wir bereits im 4. Kapitel vorliegenden Buches, das die Islamiten behandelt, ausführlich ein. Der Erfolg, den David mit dieser „Ode-Symphonie“ in Paris errang, war ein so großartiger, daß mir Alexander von Humboldt im Jahre 1850 erzählte, man habe, als er das vorletzte Mal in Paris gewesen, in den dortigen Salons von nichts Anderem gesprochen. Wir nennen neben David's „Wüste“ noch seine Sinfonie-Ode „Columbus“, seine sich vieler Aufführungen erfreuende Oper „Lalla Rookh“ (1862), sein Oratorium „Moses auf dem Sinai“, eine Sinfonie in F, zwei Nonette für Blasinstrumente und seine Streichquintette „Les quatres saisons“. — An David schließen wir, als den unbedingt bedeutendsten Instrumentalcomponisten des modernen Frankreichs, zunächst den genialen Camille Saint-Saëns, an. Derselbe, ein Schüler Halévy's und 1835 zu Paris geboren, ward 1858 Organist an der dortigen berühmten Madeleine-Kirche und verschaffte sich seinen europäischen Ruhm zumeist durch seine, an Berlioz' und Liszt's Werke gleicher Gattung sich anschließenden, diese aber beziehentlich abgerundeter Kunstform übertreffenden sinfonischen Dichtungen: „Phaëton“, „Le rouet d'Omphale“, „La jeunesse d'Hercule“ und „Danse macabre“, welches letztere Stück man als eine ergreifende musikalische Illustration

Fig. 304. Saint-Saëns.

zu Goethe's „Todtentanz“ bezeichnen könnte. Unter seinen Orchestercompositionen verdienen auch seine vier Sinfonien, eine Suite algérienne, vier große Clavierconcerte, sowie ein Celloconcert und ein Violinconcert die entschiedenste Beachtung. Ebenso bedeutend erscheint St. Saëns im Felde der Kammermusik, in welcher er sich als ein wahrer Meister in der Beherrschung der, von ihm hier mit echt französischem Esprit behandelten classischen Kunstformen erweist. Als ausgezeichneter Organist und tiefer Kenner unseres Altmeisters Seb. Bach schrieb der französische Tondichter, der übrigens auch einer der geistvollsten Bachspieler ist, treffliche Orgelwerke, und wie genial er auf dem Clavier (auf welchem er im edelsten Sinne Virtuos ist) zu fantasiren vermag, erfuhr der Autor in einem befreundeten Privatkreise zu Berlin. Trotzdem waltet die Fantasie in den Tondichtungen von St. Saëns nicht eigentlich vor. Seine Compositionen sind mehr geistreich, als daß sie eine blühend-poetische Tonsprache redeten; seine Selbstkritik und scharfer Verstand wirken bei ihrem Zustandekommen bedeutend mit, und der Meister zeigt mehr eine vornehme Gesinnung und eine bis zur tadellosesten Glätte sich steigernde Formendurchbildung, als überquellenden Reichthum an Erfindung. Die Gesammtbegabung St. Saëns' ist demungeachtet eine glänzende zu nennen und kein zweiter Meister hat, wenn wir vielleicht Pasdeloup ausnehmen, seit Cherubini's, Habeneck's und Berlioz' Hingang, in Frankreich für deutsche Tonkunst so warm Propaganda gemacht (namentlich vor 1870), als St. Saëns. — Auf gleichem Felde, wie ihm, begegnen wir Henri Napoléon Reber, geb. 1807 zu Mülhausen im Elsaß, gest. 1880 zu Paris. Derselbe, ein Schüler Reicha's und Lesueur's, hat sich besonders durch seine, sich an die classische Schule Deutschlands anschließenden vier Sinfonien, eine Ouverture, eine Orchestersuite, sowie auch durch viele Kammermusiken, darunter namentlich Streichquartette und Claviertrios, einen ehrenvollen Namen gemacht, während seine komischen Opern nur eine sehr vorübergehende Bedeutung gewannen. Er ward 1853 Membre de l'Institut und 1862 Professor am Conservatoire an Stelle Halévy's. — Ihm schließen wir, als einen in der Instrumentalmusik mehr der Schule von Berlioz huldigenden Meister, Louis Lacombe an, geb. 1818 zu Bourges. Er empfing seine musikalische Bildung bei Czerny in Wien und erregte in Paris zunächst 1847, durch seine dramatische Sinfonie mit Soli und Chören „Manfred“, sowie 1850 durch ein gleichartiges Werk, „Arva oder die Ungarn“, Aufsehen. In neuerer Zeit hat er sich durch seine, zur Pariser Weltausstellung von 1878 geschriebene Preiscantate „Sappho“ hervorgethan. — Sehr Reizendes im Gebiet der Instrumentalcomposition lieferte auch Benjamin Godard, 1849 geb. zu Paris. Seine schon in deutschen Sinfonieconcerten mehrfach aufgeführte (bei Bote und Bock in Berlin als op. 46 erschienene) Orchester-Suite: „Scènes poétiques“, aus den 4 Sätzen: Dans les Bois, Dans les Champs, Au Village und Sur la Montagne bestehend, ist von der ganzen Grazie, die den Franzosen in der Tonkunst eigen zu sein vermag, sowie von einer süßen träumerischen Stimmung angehaucht und erfüllt. Die nirgend zu massenhaft wirkende Instrumentirung dieses, sich ebenso anmuthend als anspruchslos darbietenden Werkes legt von einer Empfindung Zeugniß ab, die auch im Klangcolorit mehr nach poetisch vergeistigten, als nach nur materiell in's Gewicht fallenden Wirkungen strebt — ein Lob, das man nicht in allen Fällen unseren jüngeren deutschen Orchestercomponisten ertheilen kann. Godard schrieb



Ich habe übrigens
mit grosser Freude Ihre „Musik
geschichte“ gelesen, manches darin
war mir unbekannt u. sehr interes,
sant. – Haben Sie Dank das Sie
ein so grosses u. bedeutendes Werk
unternommen hat, der Segen wird
nicht ausbleiben. Mit Hochachtung u. Freundschaft
Niels W Gade.

Facsimile. Schluß eines Briefes Niels W. Gade's aus Kopenhagen an den Autor vom 20. Mai 1881, über die ersten Lieferungen der vorliegenden „Illustrirten Musikgeschichte“.

überdies eine „Symphonie gothique", eine lyrische Scene „Diane et Actéon" und erhielt, für seine für Orchester, Soli und Chöre componirte dramatische Sinfonie „Le Tasse", einen von der Stadt Paris ausgestellten Preis. Auch seine, schon in das zweite Hundert reichenden Chansons und Mélodies (den Franzosen fast gleichbedeutend mit dem, was man in Deutschland unter „Liedern" versteht) erfreuen sich in seinem Vaterlande einer großen Verbreitung. — Wir gedenken endlich noch des hauptsächlich in der Kammermusik bedeutenden Adolphe Blanc, geb. 1828 im Dep. Basses-Alpes. Er schrieb eine Reihe sich an die deutsche Schule anlehnender Streichquartette, Quintette, sowie Claviertrios und Sonaten. Die Akademie verlieh ihm 1862 den prix Chartier für die Verdienste, die er sich um Förderung der Kammermusik in Frankreich erworben.

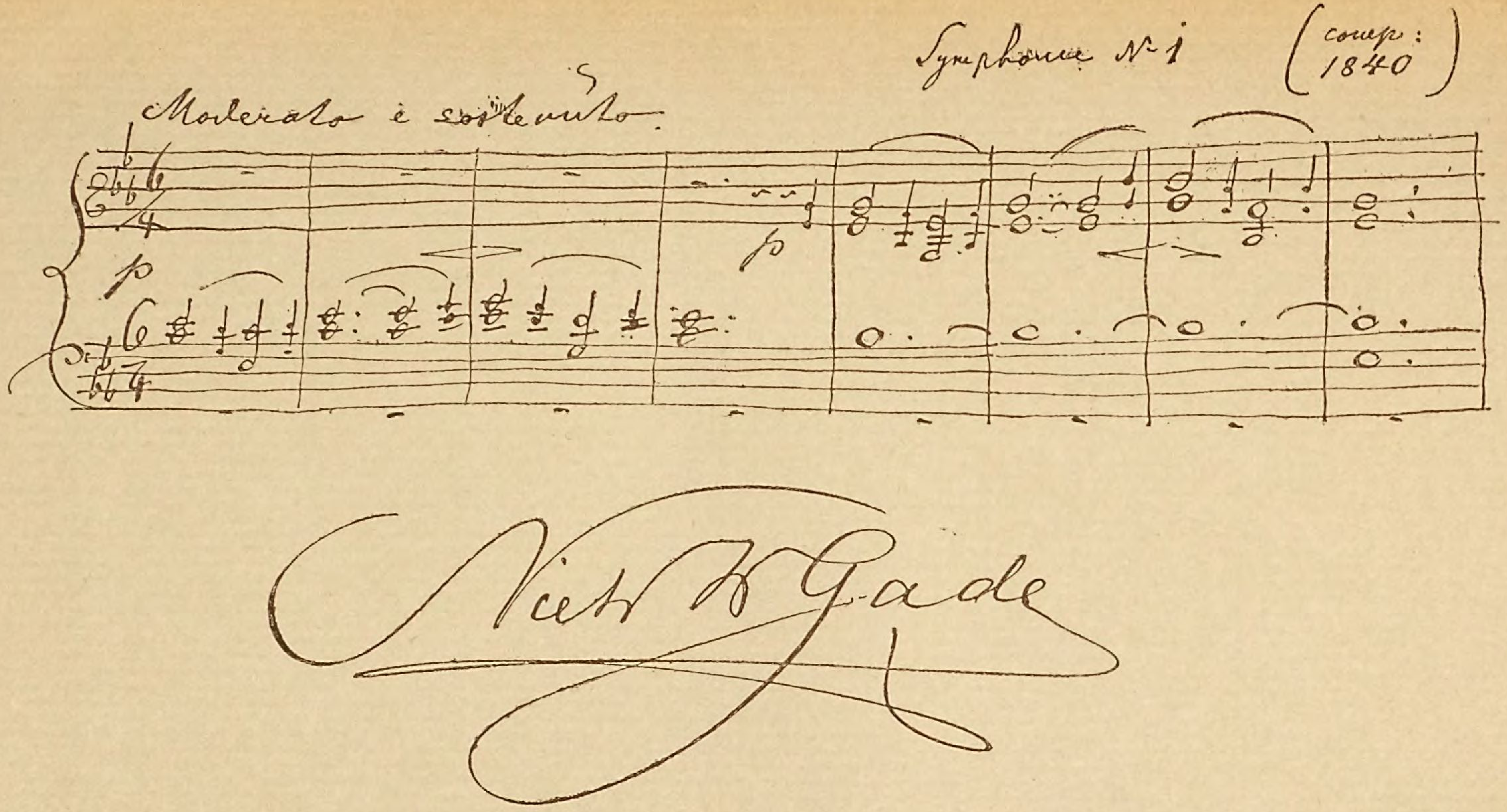
Zu der vierten Gruppe französischer Tonkünstler: zu den Musikgelehrten Frankreichs übergehend, sehen wir uns durch den sehr bemessenen Raum genöthigt, uns dabei auf eine Elite derselben zu beschränken. Wir gedenken hier zunächst eines Mannes wie François Castil-Blaze, geb. 1784 im Departement Vaucluse, gest. 1857 zu Paris. Auch er hatte, wie so viele bedeutende Musikgelehrte der neuern Zeit, die Rechte studirt und war seines Zeichens Advocat. Unter seinen Arbeiten sind die wichtigsten: „Dictionnaire de musique moderne" (2. Aufl. 1825), „Chapelle de musique des rois de France", „Molière musicien" (1852) und „Théâtres lyriques de Paris", (3 Bde. Paris 1855 und 56). Er war auch bedeutend als Uebersetzer deutscher und italienischer Operntexte, darunter „Don Juan," „Figaro", „Zauberflöte", „Freischütz" („Robin des Bois"), „Euryanthe", „Heimliche Ehe", „Barbier" 2c. und war zugleich Dichter, als welcher er den Roman: „Julien, ou le prêtre" schrieb*). Auch Alexandre Vincent, geb. 1797 im Dep. Pas de Calais, gest. 1868 zu Paris, ist nicht zu übergehen. Derselbe schrieb mehrere gründliche Abhandlungen über altgriechische Musik und nicht weniger zahlreiche über die Musik des Mittelalters, unter denen sich auch eine eingehende Kritik der glänzenden Forschungen Coussemaker's auf dem letzteren Felde befindet**). Vincent stritt, gleich Westphal, für die Anschauung, daß die Griechen und Römer eine sich in Stimmen auseinanderlegende Harmonie gekannt hätten, ward aber in dieser Beziehung durch seinen Landsmann Marcel Jullien (1798—1881) schon in den Jahren 1854 und 61 wider-

*) Wir wiesen schon im Jahre 1877 in der deutschen Revue, gelegentlich eines Ambros gewidmeten Nachrufes, auf die eigenthümliche Erscheinung hin, daß gerade unter den Juristen unsere bedeutendsten Musikgelehrten zu suchen sind; denn gleich Castil-Blaze waren auch Thibaut, v. Winterfeld, Kiesewetter, Bitter, Ambros, Riehl, Gumprecht, Hanslick und v. Coussemaker Rechtsgelehrte.

**) Wir nennen unter den hierhergehörenden Arbeiten des hervorragenden Mannes nur: „De la notation musicale de l'école d'Alexandrie" (Revue archéologique, 3ième année); ferner eine Analyse des berühmten Traktat's „De Musica" vom hl. Augustin (1849); sodann „Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier" (1854); nicht weniger „De la notation musicale attribuée à Boëce et de quelques chants anciens qui se trouvent dans le manuscrit latin Nr. 989 de la Bibliothèque impériale", sowie endlich die, alle Theile der Musikwissenschaft der Alten berührende Arbeit: „Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique avec une traduction française et des commentaires". Paris, imprimerie royale 1847.

legt. Nächst Vincent nennen wir Johann Georg Kastner, geb 1811 zu Straßburg, gest. 1867 in Paris, als einen mehr für die musikalische Praxis bedeutenden Autor. Wir führen in dieser Beziehung besonders an dessen „Grammaire musicale“ (3 Theile), seine „Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue“, sowie seinen mit Supplementen und in 2 Theilen erschienenen „Traité général de l'instrumentation“. Er hinterließ überdies eine, die ganze Tonkunst umfassen sollende „Encyklopädie der Musik“, als unvollendetes Manuscript. Wiederum bedeutend als Historiker tritt Adolphe Gustave Chouquet, geb. 1819 zu Havre, hervor, der 1864 den prix Bordin für seine, vom 14. bis 18. Jahrhundert reichende, Musikgeschichte erhielt. Nicht minder verdienstlich ist die 1873 von ihm publicirte: „Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours“. In anderer Weise that sich Antoine Vidal hervor, geb. 1820 zu Rouen, dessen großes, mit vielen Illustrationen versehenes 3bändiges Werk: „Les Instruments à archet“ (Paris 1876) zu den gewissenhaftesten und gründlichsten Arbeiten auf dem Felde der Geschichte der Streichinstrumente gehört. — Arthur Pougin wiederum (geb. 1834) erwarb sich einen geachteten Namen durch sein aus einer Reihe von Monographien zusammengestelltes Werk „Musiciens français du XVIII. siècle“, durch die 1867 an das Ministerium eingereichte Denkschrift: „De la situation des compositeurs de musique et de l'avenir de l'art musical en France“, sowie vor Allem durch seine, von 1878 bis 80 publicirten beiden Ergänzungsbände zu des Belgiers Fétis trefflicher „Biographie universelle des musiciens“. — Der schriftstellerischen Verdienste von Berlioz gedachten wir schon im vorigen Capitel.

Von den drei musikalisch begabtesten Nationen der Erde: den Deutschen, Italienern und Franzosen, wenden wir uns zunächst unseren Stammverwandten, den zur germanischen Völkerfamilie gehörenden und den Norden Europa's bewohnenden Engländern, Niederländern und Skandinaviern zu. England brachte im 19. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Musikgelehrter, sowie manchen erwähnenswerthen Componisten hervor. An die Spitze der Letzteren könnte man, seinem Ruhme nach, William Balfe, geb. 1808 zu Dublin, gest. 1870, stellen. Wir dürfen freilich in ihm, wenn er auch nicht ohne eine leicht und mühelos gewährende Erfindungsgabe war, keinen englischen Nationalcomponisten suchen, da seine Opern alle die Farbe der Schule Rossini's und seiner Jünger Bellini und Donizetti, gemischt mit vereinzelten Anklängen an gewisse äußerliche Manieren der französischen großen Oper, tragen. Seine in England am berühmtesten gewordenen Opern sind der in Her Majesty's Theatre aufgeführte „Falstaff“ und das zuerst vom Drury-Lane-Theater herausgebrachte „Zigeunermädchen“, das auch die Runde auf den Bühnen Deutschlands und Frankreichs machte. In letzterem Lande erwarben sich unter seinen Opern auch die in Paris in Scene gehenden „Vier Haimonskinder“ viel Anerkennung. — Ihm schließen wir Alexander Macfarren, geb. 1813 zu London, an, der sich zwischen 1842 und 64 vorzüglich als Operncomponist („Don Quixote“, „Charles II.“, „Robin Hood“, „Helvellyn“), sowie als der Schöpfer von Oratorien („Johannes der Täufer“, „Die Auferstehung“), Cantaten, Sinfonien, Ouvertüren und Kammermusiken hervorthat. Auch durch kritisch durchgesehene neue Auflagen Purcell'scher und Händelscher Werke erwarb er sich ein Verdienst. Seine Gattin Natalia lieferte treffliche Uebersetzungen deutscher Operntexte. — Ebenfalls hauptsächlich als Operncomponist



Notenschrift und Facsimile der Unterschrift Niels W. Gade's.

Obiges Autograph ist für das vorliegende Werk niedergeschrieben und befindet sich im Besitze des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden.

machte sich W. V. Wallace, geb. 1814 zu Waterford in Irland, gest. 1865 in einem Pyrenäenbade, bekannt. Auch seine, in Paris, Großbritannien, sowie in fast allen größeren Städten der auf dem ganzen Erdboden zerstreuten britischen Colonien aufgeführten Opern „Mathilde von Ungarn“, „Luzinne“, „Die Bernsteinhexe“ und „Der Triumph der Liebe“ tragen kein nationales, sondern ein modern italienisch-französisches Gepräge. Er schrieb auch eine große Anzahl von Pianofortecompositionen, die zumeist jedoch nur der eleganten Salonmusik angehören. — In anderen Richtungen, als Balfe und Wallace, waren Costa und Bennett thätig. Michele Costa, geb 1810 zu Neapel, begann in Italien zwar ebenfalls als Dramatiker und wurde 1871 selbst noch in London zum Director von „Her Majesty's“ Oper ernannt. Er akklimatisirte sich indessen als Musiker bald völlig in England, für das er seine eigentliche Bedeutung dadurch gewann, daß er, von 1846 und 1848 an, als Dirigent der philharmonischen Gesellschaft und der „Sacred harmonic Society“, sowie als Leiter der Musikfeste zu Birmingham und der großen Händel-Festivals thätig war. Für diese Musikfeste componirte Costa mehrere Kirchenwerke, darunter das Oratorium „Eli“. — Sterndale Bennett, geb. 1816 zu Sheffield, gest. 1875 in London, schloß sich ganz der gediegenen Richtung seines Vorbildes Felix Mendelssohn an, welcher Meister sich, nachdem Bennett mit einem selbst componirten Clavierconcert in D moll in der Londoner „Royal academy of music“ aufgetreten, für ihn interessirte und ihm, mit kleinen Unterbrechungen, während der Jahre 1837 bis 1842 in Leipzig seinen künstlerischen Beirath zu Theil werden ließ. Unter Bennett's formal glatt abgerundeten und mehr Geschmack und Feinheit, als Kraft und Feuer verrathenden Compositionen stehen seine 4 Concertouvertüren: „Najaden“, „Waldnymphe“, „Parisina“, „Paradies und Peri“, seine 4 Clavierconcerte, seine G moll-Sinfonie und sein Oratorium „Das Weib von Samaria“ obenan. Bennett begründete 1849 die Londoner „Bach-Society“, ward 1856 Dirigent der dortigen philharmonischen Gesellschaft, dann Professor der Musik zu Cambridge, erhielt 1870 den Oxforder Ehrendoctor und ward 1871 von der Königin in den Ritterstand erhoben. — Schon ältere, jedoch ebenfalls noch in das 19. Jahrhundert hineinreichende englische Componisten sind Cramer und Field. J. Baptist Cramer, geb. 1771 zu Mannheim, gest. 1858 zu London, der weltberühmte classische Clavieretüden-Componist und Schüler Clementi's, hat, obwohl ein Deutscher, immer England, welches er schon in jungen Jahren betrat, als seine eigentliche Heimath angesehen. Er schrieb außer den oben erwähnten weltberühmt gewordenen Etüden noch eine große Menge anderer Claviercompositionen, darunter besonders 105 Sonaten, 7 Concerte, eine Schule der Fingerfertigkeit und viele Kammermusiken. — Weniger fruchtbar, aber in noch höherem Grade Tondichter, als Cramer, war der ebenfalls vorzugsweise als Claviercomponist auftretende John Field, geb. 1782 zu Dublin, gest. 1837 zu Moskau. Er hat ganz Reizendes geschrieben, worunter seine berühmten Nocturnen Manches enthalten, das mit Bezug auf Feinfühligkeit, Zartsinn und Geschmack gewissermaßen schon Chopin anticipirt, obwohl Field's Themen und Motive weit einfacher, naiver und diatonischer erfunden sind, als diejenigen des nervöseren und im Ausdruck gesteigerten Chopin. — Der berühmte Londoner Pianist Charles Hallé, geb. 1819 zu Hagen in Westfalen, der jedoch kaum mehr den englischen Componisten zuzuzählen ist, sowie Carl

Maria von Weber's Schüler Jules Benedict, geb. 1804 zu Stuttgart, gest. 1885 zu London, sind, wie man sieht, deutscher Abkunft. Der letztere kam 1835 nach London, ward 1839 Kapellmeister am Drury-Lane-Theater, ging 1850 mit Jenny Lind nach Amerika und dirigirte dann viele Jahre lang einen großen Chorgesangverein für geistliche Musik, die „Harmonic Union“, der unter Anderem im Jahre 1854 das vom Autor vorliegenden Buches componirte Oratorium „Christ, the messenger of peace“ in Exeter-Hall zum Besten des Londoner German Hospital zur Aufführung brachte. Auch Benedict ward 1871 von der Königin zum Baronet ernannt. Unter seinen Compositionen wurden in England die Opern „The gypsy's warning“ und „Lilli of Killarney“ am berühmtesten. Auch zwei seiner Sinfonien und die Cantate „Undine“ kamen daselbst vielfach zur Aufführung. — Zu den jüngeren englischen Componisten von Namen gehört Arthur Seymour Sullivan, geb. 1842 zu London. Derselbe empfing seine Bildung vorzugsweise in Deutschland, da er von 1858 bis 61 Schüler des Leipziger Conservatoriums war. Dort schon schrieb er seine Ouvertüre und die übrige Musik zu Shakespeare's „Sturm“, welcher die Ehre widerfuhr, vor seinem Abgang von Leipzig in der großen Prüfung des Institutes öffentlich aufgeführt zu werden. Er componirte seitdem die beiden Oratorien „Der verlorene Sohn“ und „Das Licht der Welt“, viele Kirchenmusiken, eine Sinfonie in Cdur eine Ouvertüre „In memoriam“, eine Musik zu Shakespeare's „Heinrich VIII.“ und eine Anzahl zum Theil reizender Operetten, in welchen Werken er sich überall, ohne darum eigener Selbstständigkeit zu entbehren, als ein talentvoller Jünger der durch die Namen Schumann und Mendelssohn charakterisirten Leipziger Schule zu erkennen giebt.

Unter den englischen Musikprofessoren, Organisten und Cantoren, die sich als Männer der Tonwissenschaft hervorgethan, gedenken wir hier zunächst des in ganz England hochgeschätzten Baronet Sir Frederick Arthur Gore Ouseley, geb. 1825 zu London, Sohn des Orientalisten und englischen Gesandten am persischen und russischen Hof, Sir Ouseley. Er promovirte 1846 als Baccalaureus an der Universität Oxford, an welcher er 1849 zum Magister artium, 1854 zum Doctor der Musik und 1855 zum Professor seiner Kunst ernannt wurde. Als Theoretiker that er sich durch treffliche Abhandlungen über Harmonielehre, Contrapunkt, Fuge, Formenlehre und allgemeine Compositionslehre hervor, ward außerdem Mitarbeiter an Grove's „Dictionary of music“ und gab neuerdings, unter fleißiger Mithülfe Präger's, das hier vorliegende Buch in englischer Uebersetzung heraus. Ouseley, der neben seinen anderen Stellungen auch diejenige eines Chorherrn an der Kathedrale von Herford bekleidet, ist ein ausgezeichneter Meister auf der Orgel, zeichnet sich als Contrapunktist durch die Gabe aus, frei im strengen und doppelten Contrapunkt auf dem genannten Instrument und dem Claviere zu extemporiren und hat auch als Componist, wie namentlich seine beiden Oratorien „St. Polycarp“ und „Hagar“, sowie seine 70 Anthems, Orgelfugen, Kammermusiken und Chorlieder darthun, sehr Verdienstliches und Gediegenes geleistet. — Nächst Ouseley sei des trefflichen Henry Chorley gedacht, geb. 1808 in der Grafschaft Lancashire, gest. 1872. Dieser feinsinnige Musikschriftsteller, classische Kritiker und Dichter würde schon aus dem Grunde eine ehrenvolle Erwähnung durch einen deutschen Autor verdienen, weil er sein Leben lang für Ausbreitung und Werthschätzung alter und neuer Werke deutscher Tonkunst unter

den Engländern thätig gewesen ist. Mit Felix Mendelssohn, Rietz und David nahe befreundet, fehlte er fast auf keinem größeren deutschen Musikfeste und dichtete seinen Landsleuten Wallace, Bennett, Benedict, Sullivan, ihre besten Opern- und anderen musikalischen Texte. Zu seinen verdienstlichsten größeren Arbeiten zählen das in drei Bänden erschienene Werk: „Music and Manners in France and Germany"; nicht weniger die 2 Bände umfassende Arbeit „Modern German music". Als musterhafter, weil allem Persönlichen und Parteilichen unzugänglicher Musikreferent wirkte er ein Menschenalter hindurch am Londoner „Athenaeum", dem ersten Kunstblatte Englands. Seine hinterlassene Selbstbiographie zeigt, wie sein Leben und seine Persönlichkeit, welcher letzterer auch der Verfasser in London näher getreten, auf jedem Blatte den Gentleman. — Den beiden Vorgenannten schließt sich in würdiger Weise John Hullah an, geb. 1812 zu Worcester. Unter den von ihm, als Historiker und Theoretiker verfaßten gelehrten Arbeiten heben wir „A grammar of music", „A grammar of counterpoint", „The third, or transition period of musical history" und „The history of modern music" (1862) hervor. Hullah war auch als Leiter einer in Exeter-Hall wirkenden Gesangsschule für Lehrer, sowie als Componist thätig, in welcher letzteren Eigenschaft er viele Kirchenmusiken schuf, unter denen seine vierstimmigen Psalmen und „The book of praise hymnal" erwähnenswerth sind. — Wir schließen den Engländern hier noch den trefflichen amerikanischen Beethoven-Biographen Alexander Wheelock Thayer, geb. 1817 im Staate Massachusetts, an. Wie in englischer Sprache treffliche Arbeiten über Schiller und Goethe erschienen sind, wir brauchen nur auf Carlyle und Lewes zu verweisen, so sollte der Welt durch Thayer auch die beste Beethoven-Biographie englisch dargeboten werden. Das betreffende, noch nicht vollendete Werk trägt, in Dr. Deiters' vorzüglicher deutscher Uebersetzung (Berlin 1866), den Titel: „Ludwig van Beethoven's Leben", und zeichnet sich durch eine ebenso liebevolle, als zuverlässige Darstellung aus. Thayer, der 1860 Attaché der amerikanischen Gesandtschaft in Wien ward, gab überdies ein „Chronologisches Verzeichniß der Werke L. v. Beethoven's" (1865), sowie „Einen kritischen Beitrag zur Beethovenliteratur" (1877) heraus.

Den Engländern schließen wir, als ebenfalls noch der germanischen Völkerfamilie angehörend, die Skandinavier, daher die Componisten der drei geschichtlich und durch Blutsverwandtschaft nahe verbundenen Schweden, Norweger und Dänen an. Die Skandinavier treten, wenn wir von nur localen oder mit ihren Werken nicht über die Grenzen des eigenen Volksthums hinausgedrungenen Berühmtheiten absehen, erst seit dem 19. Jahrhundert bedeutsamer und mit ausgeprägterem nationalen Typus in der Tonkunst hervor. Hierbei aber gebührt der Ruhm der Initiative den Dänen, da sie als die Ersten unter den drei stammverwandten Völkern einem solchen erhöhten musikalischen Leben Ausdruck und Folge gaben. Und hier ist es nun vor allen anderen der Name des trefflichen dänischen Meisters Niels Gade, auf den der Aufschwung, den die skandinavische Tondichtung seit nunmehr fast schon vierzig Jahren genommen, zurückzuführen ist. Gade, 1817 zu Kopenhagen geboren, ward der Welt zuerst durch seine Cmoll-Sinfonie, die er noch als junger Kammermusikus der königl. dänischen Hofkapelle schrieb, bekannt. Der Verfasser vorliegenden Werkes hatte als fünfzehnjähriger Knabe das Glück, der ersten Aufführung dieser damals noch ungedruckten Sinfonie, welche im Winter von 1842 auf 43 unter

Felix Mendelssohn's persönlicher Direction in den Leipziger Gewandhausconcerten erfolgte, beizuwohnen. Das Orchester und eine große Anzahl echter Musikfreunde, die Mendelssohn's liebenswürdiger Enthusiasmus für das Werk des jungen, bei uns noch ganz unbekannten Ausländers schon während der Generalprobe in Feuer und Flammen gesetzt, empfanden sofort, daß es sich hier weniger um eine neue Sinfonie, als um die Bereicherung der Tonkunst durch ein neues Stimmungsgebiet handle. Jener Hauch nordischer Poesie und altnordischen Reckenthums, der die Gesänge Ossian's oder Tegner's „Frithjof" durchweht und der nicht weniger über den Meeren, Inseln und fantastisch umnebelten Umrissen der Küsten und Gebirge Skandinaviens ruht, durchzittert auch dies kerngesunde, jugendfrische Werk. Noch ausgesprochener trägt Gade's treffliche Concertouvertüre „Nachklänge aus Ossian" dies nordische, und hier auch in der Besonderheit der orchestralen Klangfarben sich äußernde geistige Colorit. Als nicht weniger bedeutend kennzeichnen sich seine Concertouvertüren „Hamlet", „Im Hochland" und „Michelangelo". Unter seinen 8 Sinfonien, obwohl keine darunter mittelmäßig zu nennen ist, geben wir des Meisters reifer, poesievoller B dur-Sinfonie den Vorzug. Gade schrieb überdies auf sinfonischem Felde auch „Novelletten" für Orchester, sowie höchst bedeutende Kammermusiken. Unter seinen, für Chor, Soli und Orchester componirten Vocalwerken stellen wir die großen Cantaten „Comala" und „Erlkönigs Tochter" obenan. So viel Neues und Schönes aber auch diese und ähnliche Werke enthalten, so ist uns doch Gade mehr als Instrumental- wie als Vocalcomponist an's Herz gewachsen. Es ist, als ob die schön in sich abgerundeten und von Gade ebenso geistvoll als glänzend beherrschten classischen Formen der Sinfonie und Sonate, die der gesammten modernen Instrumentalmusik erst festen dauer-

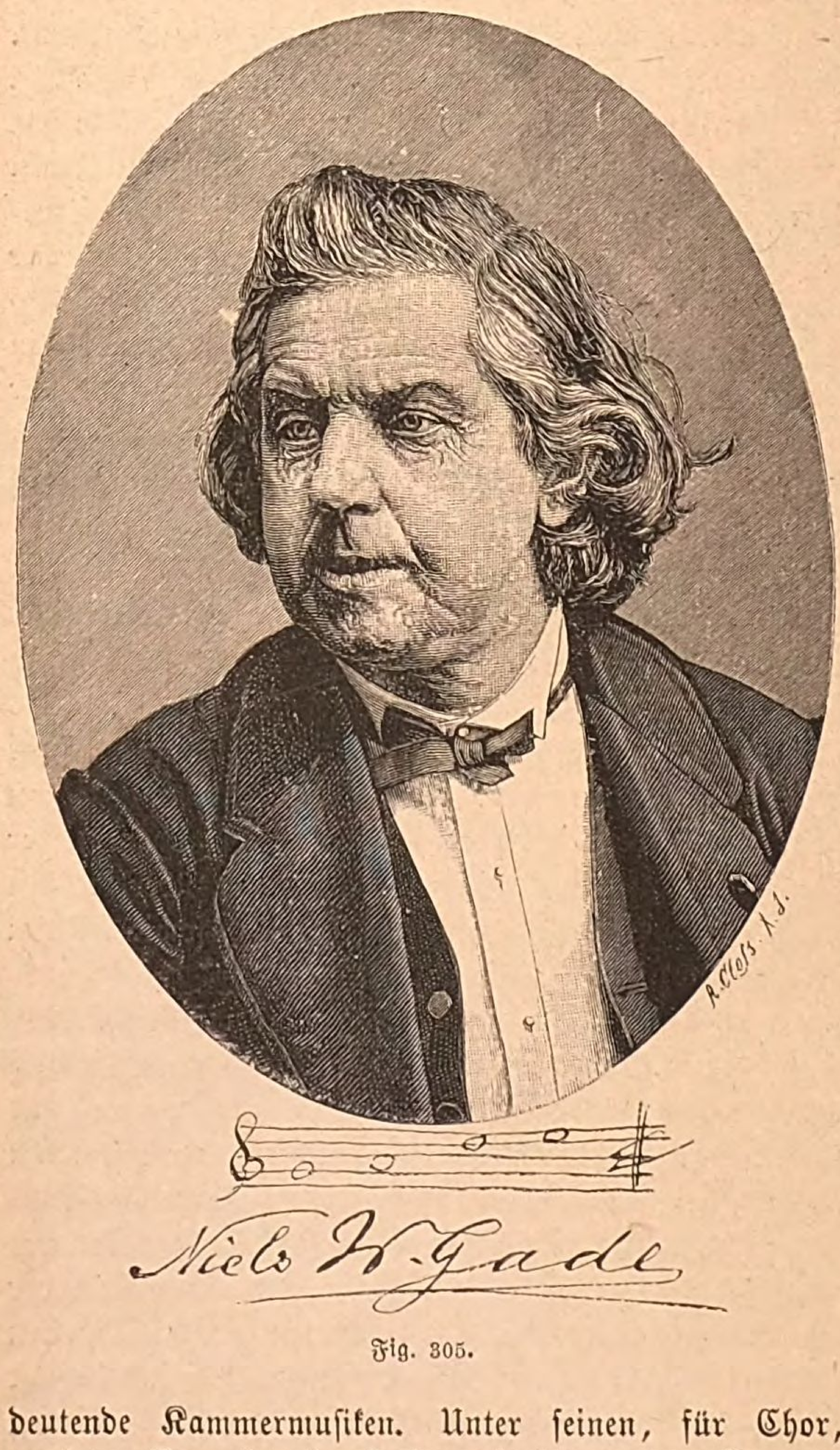


Fig. 305.

haften Kern, sowie wohlthuende Proportionen und Umrisse verleihen, das Gegengewicht seien, dessen Gade's reiche, aber gern, wie der Flug des nordischen Seeadlers, in die Weite schweifende Fantasie bedürfe, um sich nicht, gleich Ossian, mitunter zu sehr in's Wolkenumflorte und Grenzenlose zu verlieren. Wir weisen noch darauf hin, daß der Meister auch im Felde des Liedes und der Solo-Claviercomposition ganz Reizendes geschaffen hat. Gade war von 1845 bis 46 vertretender Dirigent Mendelssohn's in den Leipziger Gewandhausconcerten, sowie nach dessen Tode berufener Dirigent derselben, ward 1848 Leiter der berühmten Musikvereinsconcerte Kopenhagens und im Jahre 1861 königl. dänischer Hofkapellmeister. — Nächst Gade verdient unter den Dänen Emil Hartmann, geb. 1836 zu Kopenhagen, besonderer Erwähnung. Schwager und Schüler Gade's, ist er vielfach als Künstler in dessen Fußtapfen getreten. In Deutschland ward er bis jetzt durch die Ouvertüre „Nordische Heerfahrt“, seine sinfonische Dichtung „Aus der Ritterzeit“ und seine Esdur-Sinfonie bekannt. Er componirte überdies ein Violin- und ein Cello-Concert, ein Chorwerk „Winter und Lenz“ und viele kleinere Werke im Felde der Kammer- und Clavier-Musik.

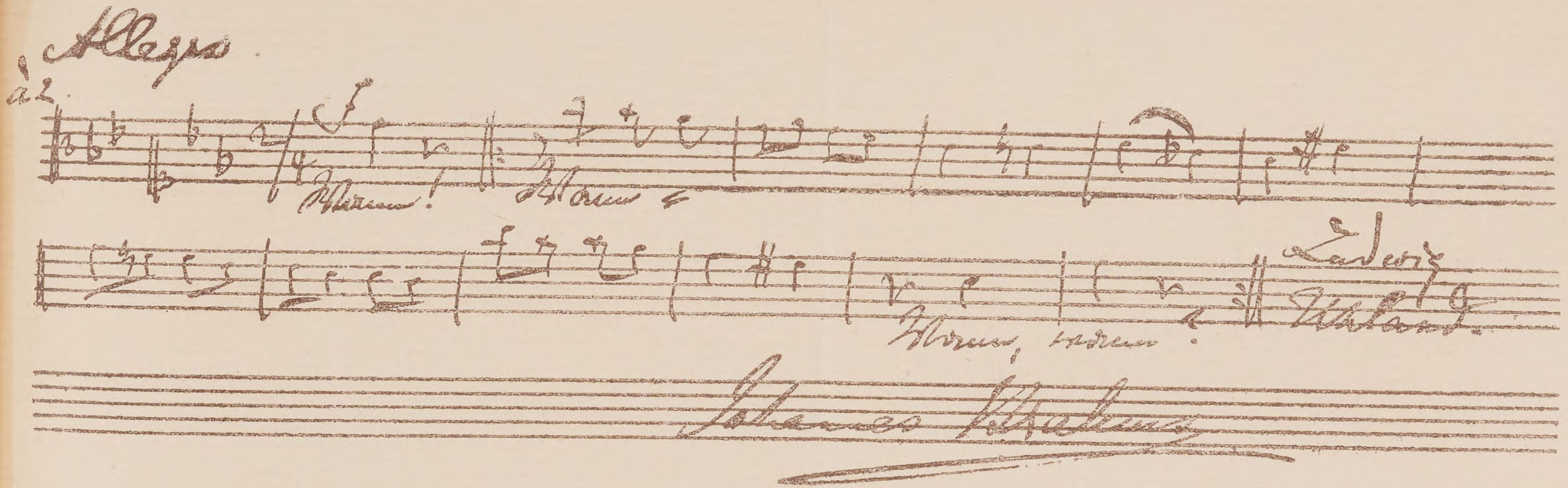
Unter den Norwegern treten besonders Svendsen und Grieg, der erste geboren 1840 zu Christiania, der zweite 1843 zu Bergen, bedeutsam hervor. Johann Svendsen, ein Schüler des Leipziger Conservatoriums sowie Hauptmann's und Reinecke's und seit 1872 Dirigent der Musikvereinsconcerte zu Christiania, trägt ebenfalls ein skandinavisch-nationales Gepräge. Doch ist bei ihm nicht immer, wie bei Gade, die nationale Besonderheit jener allgemeinen musikalischen Schönheit untergeordnet, die alle fühlenden Menschen anmuthet, sondern streift zuweilen ans Manierirte. Unter seinen Orchesterwerken nennen wir (von einer Anzahl festlicher Gelegenheitscompositionen absehend) seine Ddur- und seine Bdur-Sinfonie, seine Ouvertüre zu „Romeo und Julia“, eine Legende für Orchester „Zorahayda“, und eine Introduction zu Björnson's „Sigurd Slembe“. Auch „Norwegische Rhapsodien“, sowie eine Anzahl von Kammermusiken, darunter namentlich ein von frischer Nordlandsluft durchwehtes Streichoctett op. 3, sind erwähnenswerth, da sich in fast allen eine entschiedene Erfindungskraft mit musikalischem Fluß und hinreichender Beherrschung der classischen Kunstformen verbindet. — Edvard Grieg that sich weniger als sein Landsmann im großen sinfonischen Stil hervor, leistete dagegen sehr Anziehendes im Felde der Kammermusik und selbstständigen Claviercomposition. Wir erwähnen aus diesen Gebieten seine beiden Violinsonaten, eine Amoll-Sonate op. 36 für Cello und Clavier, ein Streichquartett, sowie, für Clavier allein, kleinere höchst charakteristische und originelle Tonbilder wie „Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen“, „Auf den Bergen“ u. s. w. Was in Grieg's Kammermusiken die Grenzen des Wohllautenden oder in seinen Proportionen schön Wirkenden überschreitet, dürfte auf Rechnung seiner Verschwörung mit dem extravaganten und jung gestorbenen norwegischen Tondichter Rikard Nordraak, „gegen den weichlichen“, wie er sich ausdrückt: „Gade'schen und mit Mendelssohn vermischten Skandinavismus“, d. h. gegen den Meister, dem alle skandinavischen Componisten ihren ersten Impuls verdanken, und gegen die Schule (das Leipziger Conservatorium), aus der er hergekommen, zu setzen sein.

Unter den Schweden nennen wir Ivar Hallström, der, 1826 zu Stock-

holm geboren, anfänglich Jura studirte, dann Bibliothekar des Kronprinzen und 1861 Director des bis dahin von seinem Landsmann Lindblad geleiteten Conservatoriums zu Stockholm ward. Hallström zeichnet sich vorzugsweise als Operncomponist aus und das nationale Gepräge seiner dramatischen Compositionen geht schon aus der Wahl der meist vaterländischen Stoffe derselben hervor. Am volksthümlichsten darunter wurden die zwischen 1874 und 1877 aufgeführten Opern: „Das geraubte Bergmädchen", „Die Braut des Gnomen", „Der Bergkönig" und „Die Wikinger". — Ihm schließen wir den oben genannten und älteren Frederick Lindblad an, geb. 1804 bei Stockholm, gest. daselbst 1864, der nicht nur ein origineller und eine skandinavisch-nordische Stimmung austönender Liedercomponist ist, sondern mit diesen seinen schwedischen Liedern, durch seine geniale Schülerin Jenny Lind, auch in Deutschland und England eingeführt ward, woselbst dieselben seitdem längst in englischer und deutscher Uebersetzung publicirt wurden. Frische und charakteristische Tongemälde wie beispielsweise: „Der junge Postillon", „Der Invalide", „Der Spatz", „Der Schlotfegerbub", oder der sinnige „Gesang eines Mädchens aus Dalekarlien" geben diesen Liedern einen höchst eigenthümlichen, bald heiter genrehaften, bald volksthümlich gemüthvollen Charakter.

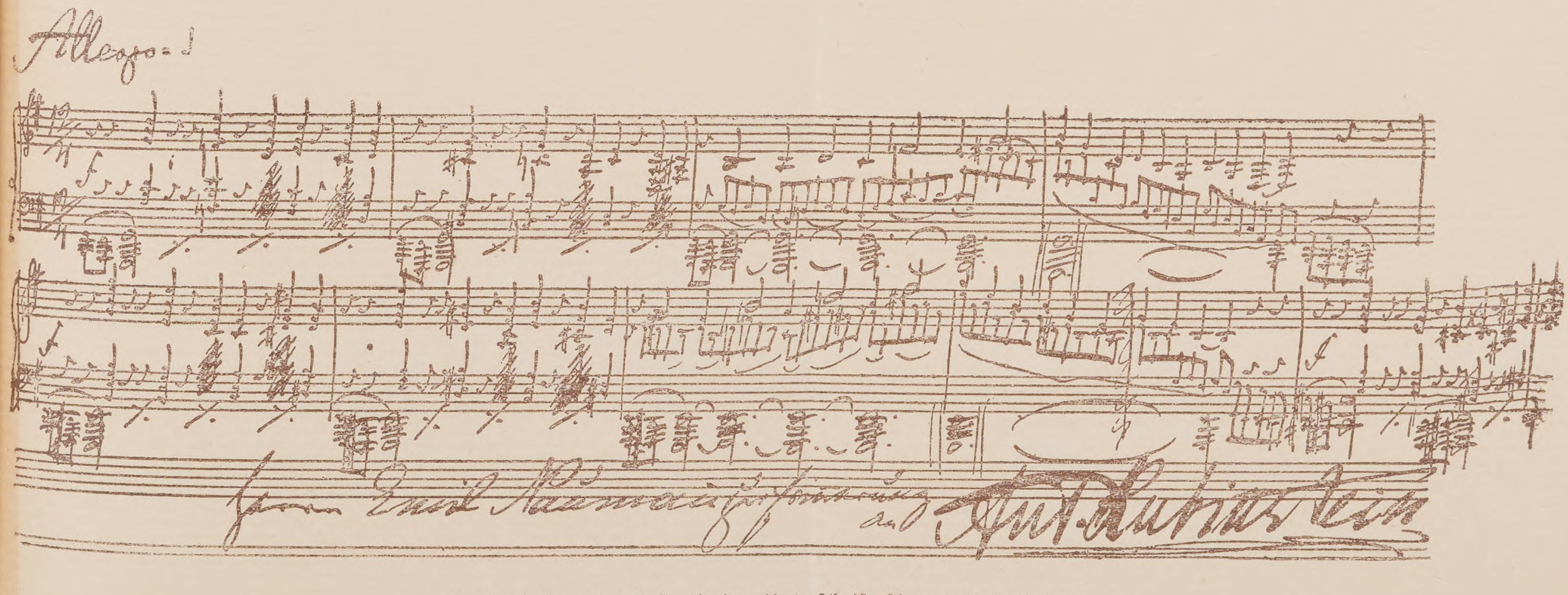
Wieder sehr reichlich vertreten, zeigen sich in der Gegenwart und jüngst vergangenen Zeit die, schon im 15. und 16. Jahrhundert, wie wir erfahren haben, durch unsterbliche Verdienste um die Tonkunst so ausgezeichneten Niederländer, und zwar ebensowohl die Belgier, als die Holländer, wofür im Gebiete der Composition die Namen Verhulst, Vieuxtemps, de Swert und Servais, dagegen vornehmlich im Felde der Musikwissenschaft Männer wie Fétis, Nisard, Burbure, Coussemaker, Gevaert, van der Straeten und van Maldeghem Zeugniß ablegen.

Der berühmteste holländische Componist der Gegenwart ist Jean Verhulst, geb. 1816 im Haag, ein Schüler Bernhard Klein's und Mendelssohn's. Wir gedenken unter seinen Tondichtungen seiner Sinfonien (namentlich derjenigen in Emoll), seiner Ouvertüren, Streichquartette, eines schönen Requiems für Männerstimmen, des 145. Psalms für gemischten Chor, Soli und Orchester, sowie vieler, mit holländischem Texte componirter Lieder und Chorlieder. Bis 1842 hatte Verhulst das Glück, dem glänzenden Kreise von bedeutenden Tonsetzern und Schülern anzugehören, den Felix Mendelssohn in Leipzig um sich versammelte. In dem gleichen Jahre aber noch ernannte ihn der König von Holland zu seinem Hofmusikdirector; später ward er Dirigent der Concerte der in Amsterdam ihren Sitz habenden Maatschappijtot bevordering van toonkunst. — Unter den belgischen Componisten des 19. Jahrhunderts erwähnen wir zunächst Henry Vieuxtemps, geb. 1820 zu Verviers, gest. 1881 in Algerien. Da er zu den größten Violinvirtuosen unseres Jahrhunderts zählt, so gruppiren sich die meisten seiner Compositionen um sein Instrument. Dieselben sind jedoch nichts weniger als auf bloße Virtuosenkunststücke oder einen oberflächlichen Sinnenreiz ausgehende Salon- und Modecompositionen, sondern zu ihrem größeren Theile höchst gediegene, durch classische Kunstform sich auszeichnende und, in einem edleren als dem gewöhnlichen Sinne, glänzende Effecte enthaltende Werke der classischen Violinliteratur. An der Spitze derselben stehen die fünf großen, in sinfonischer Form componirten Concerte für sein Instrument. Auch



Notenschrift und Facsimile der Unterschrift von Johannes Brahms.

Obiger Räthsel-Kanon ist für das vorliegende Werk niedergeschrieben und befindet sich das Original im Besitze des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden.



Notenschrift und Facsimile der Unterschrift Anton Rubinstein's.

Das Original wurde für das vorliegende Werk niedergeschrieben und befindet sich im Besitze des Professor Dr. Emil Naumann in Dresden.

seine Ouvertüre für Orchester und Chor, op. 41, sein Violoncellconcert und sein für Geige und Clavier geschriebenes Duo concertant über Mozart's „Don Juan", sowie seine drei Cadenzen zu Beethoven's Violonconcert verdienen der Erwähnung. Als Geiger erfüllte Vieuxtemps nicht nur Europa mit seinem Ruhme, sondern feierte auch drei Triumphzüge durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Er war von 1871 bis 73 Professor am Conservatorium zu Brüssel und Dirigent der dortigen Concerts populaires. In seinen letzten Jahren lebte er abwechselnd in Paris und Deutschland, woselbst er in der Nähe von Frankfurt a. M. eine reizende Villa besaß. — Den belgischen Tonkünstlern gehört auch der ausgezeichnete Cellist Jules de Swert, geb. 1843 zu Löwen an, der sich neuerdings durch seine Oper „Die Albigenser" einen geachteten Namen als Componist erwarb. Er schrieb außerdem eine Reihe von Cellocompositionen, die sich zum Theil entschieden über den gewöhnlichen Virtuosenjargon erheben. — Der große Cellist, François Servais, geb. 1807 bei Brüssel, gest. daselbst 1866, zählt ebenfalls zu den belgischen Componisten. Wenn auch die meisten seiner Werke seinem Instrumente zugeeignet blieben, so sind doch darunter drei mit Orchester geschriebene Concerte, sowie 16 Fantasien für Orchester und Cello bemerkenswerth, die sich über den Durchschnitt hergebrachter Virtuosencompositionen erheben. — Schließlich sei noch des, die Vlamänder, die germanische Hälfte der Bevölkerung Belgiens, begeistert vertretenden Tondichters Peter Benoit gedacht, geb. 1834 zu Harlebeke in Flandern. Unter seinen Compositionen heben wir die vlämische Oper „Isa", das vlämische Oratorium „Die Schelde", die Chorsinfonie „Die Schnitter", ein Requiem, ein Tedeum und seine Musik zu „Charlotte Corday" hervor. Auch durch seine Abhandlung „L'école de musique flamande et son avenir" wirkte Benoit für die nationalen Interessen seiner vlämischen Landsleute und die Erhaltung ihres Volksthums.

Zu den niederländischen Musikgelehrten unserer Zeit übergehend, können wir uns kurz fassen, da wir in dem vorliegenden Buche die meisten ihrer Werke entweder schon citirt, oder uns auf dieselben berufen haben. Es sei daher hier nur im Allgemeinen wiederholt, daß sie sämmtlich zu den hervorragendsten und zugleich gründlichsten und zuverlässigsten Forschern der Neuzeit zählen. Unter den Werken von F. J. Fétis, geb. 1784 zu Mons, gest. 1871 in Brüssel, führen wir hier, außer seinem achtbändigen Hauptwerk, der von uns vielfach schon citirten „Biographie universelle de musiciens", deren 2. Auflage zwischen 1860 und 65 erschien, noch seine, nur bis zum 15. Jahrhundert fortgesetzte und daher leider Torso gebliebene Histoire générale de la musique (1869 bis 75, 5 Bde.) an, sowie seine nur in 50 Exemplaren 1840 erschienene „Esquisse de l'histoire de l'harmonie". 1827 Bibliothekar des Pariser Conservatoire, stand er von 1833 an fast 40 Jahre lang an der Spitze des Conservatoriums zu Brüssel und that sich auch als Componist, (namentlich durch zwei Sinfonien, ein Claviersextett zu vier Händen mit Streichquartett, eine Concertouvertüre und ein Requiem) hervor. Wie sehr Fétis schon bei Lebzeiten, außer in der französisch sprechenden Welt, auch in Deutschland verehrt ward, erlebte der Autor auf dem 1867 zu Aachen gefeierten niederrheinischen Musikfest, bei welchem Fétis von den zahlreich anwesenden deutschen Componisten und Dirigenten, nachdem er daselbst seine Concertouvertüre dirigirt hatte, nicht nur unter Orchestertusch beglückwünscht, sondern wie ein Vater von liebenden Söhnen umringt ward. — Unter den

Arbeiten Théodore Nisard's (eigentlich Norman), geb. 1812 im Hennegau, sei besonders seiner verdienstlichen und umfangreichen Werke über den cantus planus, deren er nicht weniger als zehn geschrieben, sowie seiner „Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe" Erwähnung gethan. Anfänglich Gymnasialdirector, vertauschte Nisard 1842 seinen Beruf mit dem eines Organisten und Kapellmeisters an der Kirche St. Germain zu Paris. Zu seinen Verdiensten zählt auch seine Entdeckung des berühmten, in Neumen und lateinischer Buchstabenschrift notirten Antiphonars von Montpellier. — Der 1812 in Ostflandern geborene reichbegüterte belgische Edelmann Léon de Burbure gab höchst werthvolle Monographien über die ältesten musikalischen Brüderschaften von Antwerpen heraus. Auch seine Geschichte des dortigen Clavier- und Lautenbaues seit dem 16. Jahrhundert ist von ausgezeichnetem historischen Werth. — Eine epochemachende Bedeutung für die Musikwissenschaft und die Geschichte der Musik gewann, wie wir bereits wissen, der 1805 zu Bailleul geborene, 1876 zu Bourbourg gestorbene und einer alten vlämischen Adelsfamilie angehörende Edmond de Coussemaker. Wir zählen denselben, nicht nur seiner Abstammung wegen, sondern auch seiner Beziehungen zu Fétis und den Belgiern, sowie seiner Geburt und seines lebenslänglichen Verweilens im vlämischen Nordosten Frankreichs halber, zu den Niederländern. Er studirte Jura und amtirte später als Friedensrichter zu Bergues, dann als Tribunalsrichter und höherer Verwaltungsbeamter zu Hazebrouck, Cambrai, Dünkirchen und Ryssel (Lille). Trotz seines richterlichen, ihn so sehr in Anspruch nehmenden Berufs bildete er sich zu einem der eminentesten und scharfsinnigsten Musikgelehrten des 19. Jahrhunderts aus. Wir haben bereits im 9. Capitel vorliegenden Werkes einiger seiner, die ältere Musikgeschichte theilweise umwälzenden Hauptwerke so eingehend gedacht, daß wir hier nur noch seiner „Oeuvres complètes d'Adam de la Hale" (1872), sowie seines mit vielen Abbildungen versehenen „Essai sur les Instruments de musique en moyen-âge" erwähnen. — Als einen fast ebenbürtigen Musikgelehrten schließen wir Coussemaker den, 1828 bei Oudenarde im belgischen Westflandern geborenen François Auguste Gevaert an. Schüler des Conservatoriums zu Gent, debütirte er mit einer 1847 preisgekrönten vlämischen Cantate „Belgie", erhielt den Römerpreis, führte später verschiedene Kirchenmusiken, Orchesterstücke und komische Opern von sich auf und ward 1867 Director der grand opéra zu Paris. Vorher jedoch schon hatte er der Composition, zu Gunsten gelehrter Arbeiten mehr und mehr entsagt. So gab er 1856 sein vlämisch geschriebenes Werk „Leerboek van den Gregoriaenschen Zang", 1863 seinen „Traité d'instrumentation", 1868 sein treffliches und seinen Namen durch die ganze musikalische Welt verbreitendes Werk „Les gloires de l'Italie" heraus, das geistvoll erläuterte und ausgewählte Proben von Compositionen italienischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts enthält. Durch diese Arbeiten, die er 1875 bis 81 durch die beiden Bände seiner „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" krönte, sicherte er sich für immer einen Ehrenplatz in der musikwissenschaftlichen Welt. Gevaert verließ 1870 Paris und ward 1871 zum Director des königl. Conservatoriums der Musik zu Brüssel ernannt. — Edmond van der Straeten, geb. 1826 (gleich Gevaert) zu Oudenarde, ward, nachdem er seine philosophischen Studien an der Universität Gent beendet, Bibliothekar an der kgl. Bibliothek zu Brüssel. Zu seinen bedeutendsten Schriften zählen: „Notice sur Charles Félix de Hollandre" (1854); „Recherches sur la

musique à Audenarde avant le XIX. siècle" (1856) und sein, bisher in fünf Bänden erschienenes Werk: „La musique aux Pays-Bas" (1867 bis 80). — Ueber Van Maldeghem's nähere Lebensumstände, des Verfassers des hochverdienstlichen Sammelwerkes „Trésor musicale", ist bisher noch wenig bekannt geworden.

Als ein neuer selbstständiger Factor sind während der letzten 15—20 Jahre die Slaven in die Reihe der in der Musik schöpferisch sich hervorthuenden Nationen Europas eingetreten. Es hat ihnen zwar auch schon früher nicht an Talenten gefehlt; dieselben waren aber entweder zu wenig zahlreich, um als die Vertreter eines besonderen Volksthums im Reiche der Tonkunst gelten zu können, oder so völlig von der musikalischen Cultur der verschiedenen fremden Nationen durchdrungen, mit denen sie vermischt lebten, und unter welchen sie emporgekommen waren, daß auch in dieser Beziehung von einer entschieden national gefärbten musikalischen Besonderheit bei ihnen nur ganz ausnahmsweise die Rede sein konnte. Mit dem politischen Aufschwung jedoch, den die slavischen Nationalitäten etwa seit 1871, sei es in Folge der Gründung des Deutschen Reiches und des 1877 ausbrechenden Krieges Rußlands gegen die Türkei, sei es durch eigene Kraft und mittelst der Förderung ihrer Interessen durch gewisse, dabei ihren Vortheil findende Cabinette gewonnen, hat sich ihre Rührigkeit und Productionsfähigkeit, gleichwie in anderen Geistesgebieten, so auch in der Tonkunst in einem solchen Grade gesteigert, und einen so ausgesprochenen nationalen Typus hervorgekehrt, daß die slavischen Tonkünstler, bei einer Ueberschau der Musiker der Gegenwart, fortan nicht mehr zu ignoriren sind.

Fig. 306. Rubinstein.
Mit Bewilligung des Verlegers S. Schottlaender in Breslau, nach einem bei ihm erschienenen Original-Stich.

Mit den Russen, als der führenden Nation unter den slavischen Völkern beginnend, wenden wir uns unter den der Gegenwart angehörenden musikalischen Talenten dieses großen Landes zunächst Anton Rubinstein zu, geb. am 30. November 1830 in Bessarabien. Schon 1840 als musikalisches Wunderkind in Paris angestaunt, trat der Knabe, auf Meyerbeer's Rath, 1844 in Berlin unter die Schüler Dehn's. Von 1848 an ließ er sich, wenn wir von gelegentlichen Ausflügen und Concertreisen in's

Ausland absehen, dauernd in Petersburg nieder, wo ihn die Großfürstin Helene unter ihre Protection nahm. Dort schrieb er mehrere russische Opern, unter denen hier nur „Dimitri Donskoi“ (1854) und „Die sibirischen Jäger“ genannt seien. Im Jahr 1858 zum kaiserl. russischen Hofpianisten und Concertdirector ernannt, übernahm er 1859 die Leitung der russischen Musikgesellschaft zu Petersburg und begründete 1862 daselbst das Conservatorium. Zwischen 1867 und 1873 wurden ihm, auf von ihm unternommenen längeren Concertreisen durch Europa und Amerika, Ovationen dargebracht, wie sie in gleicher Unanimität nur wenige Tonkünstler erlebt haben. — Rubinstein, der trotz seines nicht orientalischen Aeußeren (sein geistvoller Künstlerkopf mahnt vielmehr an denjenigen Beethoven's) israelitischer Herkunft ist, hat sich in gleicher Weise mit dem Volke, unter dem er aufgewachsen ist und dessen Sprache er spricht, identificirt, wie sich Mendelssohn, Meyerbeer und Goldmark als Deutsche, Halévy und Felicien David als Franzosen empfanden. Und, wie diese Meister, spiegelt auch Rubinstein in seinen Tondichtungen einen Theil des Wesens und Geistes des Landes, an das sich seine Kindheits- und Jugenderinnerungen knüpfen und das ihm dauernd zur Heimath geworden. Denn es lebt in seinen Werken nicht nur der hochgemuthete Nationalstolz und das Selbstgefühl, die dem Russen eigen sind, sondern es bricht darin zuweilen auch etwas von jener ungebändigten Naturkraft hervor, wie sie dem, der Civilisation Europas sich zum Theil noch entgegensetzenden Sarmatenthum am Don und Dniepr eigen ist. Mitunter auch überkommt uns, bei der Anhörung Rubinstein'scher Tondichtungen, jene entweder erhabene, oder fantastisch wehmuthsvolle Stimmung, wie sie sich dem Wanderer mittheilt, der die einsamen, bis an den Horizont sich ausbreitenden grasbewachsenen oder waldbestandenen Steppen im Centrum von Rußland durchzieht. Mit solchen Elementen aber paart sich in höchst eigenartiger Weise die künstlerische Beherrschung, die sich der Meister, in der von ihm durchgemachten deutschen Schule, über die classische Kunstform errungen, obwohl er auch dieser nicht in allen Fällen treu bleibt, sondern ihn auch hier gelegentlich feuriges Temperament und dämonische Fantasie, gleich wilden Rossen, mit sich fortreißen. Fast ein Gleiches läßt sich von dem, auf seinem Instrumente, dem Pianoforte, unvergleichlichen Virtuosen, den wir in diesem Meister anstaunen, sagen. Jedenfalls muß man ihn, unter den Zeitgenossen Liszt's, als den unvergleichlich bedeutendsten, und den Hörer durch die Wärme seiner Auffassung hinreißendsten, sowie zugleich als den, seinem Vorbilde am nächsten gekommenen, und dennoch selbstständigsten Geistesjünger jenes Königs aller Clavierspieler bezeichnen. — Unter der großen Anzahl genialer Tondichtungen, die wir Rubinstein verdanken, sei hier nur einiger der berühmtesten und bedeutendsten gedacht. Zu diesen zählen wir die Opern: „Feramors“ (1863), „Der Dämon“ (1875), „Die Makkabäer“ (1875) und „Nero“ (1879); ferner die Oratorien (von Rubinstein als geistliche Opern bezeichnet): „Der Thurm von Babel“ und „Das verlorene Paradies“; endlich die, unter seinen fünf Sinfonien uns am höchsten stehende große „Oceansinfonie“, sowie mehrere der, unter seinen zahllosen Kammermusiken befindlichen Duos, Trios, Quartette, Quintette und Sextette. Auch als Componist für Clavier allein (darunter fünf Clavierconcerte, sowie Claviersonaten, ein „Album de danses populaires“ und „Soirées de St. Pétersbourg,“ das musikalische Charakterbild „Iwan IV., der Grausame“, u. s. w.) ist Rubinstein hochbedeutend und seine Lieder

gehören zu den schönsten der Neuzeit. Mehrere darunter, z. B. „Der Asra", „Gelb rollt mir zu Füßen," „Es blinkt der Thau" u. s. w. sind in gleicher Weise die Freude des Kenners, wie das Entzücken der gesammten gebildeten musikalischen Welt. — An Rubinstein schließen wir den russischen Tondichter Michail Iwanowitsch von Glinka, geb. 1804 bei Smolensk, an. Auch in diesem Manne begrüßen wir einen Schüler Dehn's und zugleich einen Musiker, dem es, früh hierzu schon durch seines Lehrers Hinweis auf die besonderen Eigenthümlichkeiten russischer Volksmelodien angeregt, mehr, als den meisten seiner Landsleute, gelingen sollte, dem russischen Nationalcharakter einen prägnanten Ausdruck in der Tonkunst zu verleihen. Die erste erfolgreiche Probe hierfür legte er in seiner, 1836 glänzend aufgenommenen Oper: „Das Leben für den Zaren" ab; über eine zweite, musikalisch noch bedeutendere, nach des russischen Poeten Puschkin Dichtung componirte und 1842 gegebene Oper: „Rußland und Ludmilla", richtete Liszt, der damals in Petersburg weilte, eine enthusiastische Zuschrift an das Journal de Débats. Glinka componirte auch einige interessante und bedeutende Kammermusiken, sowie viele hübsche Lieder. In Deutschland sind besonders seine für Orchester bearbeitete höchst originelle und graziöse „Kamarinskaïa", sowie seine in Madrid componirte „Jota aragonese" sehr bekannt und beliebt geworden. Bei einer Reise zu seinem alten Lehrer Dehn, die den Zweck hatte, in Gemeinschaft mit demselben das Geheimniß der Harmonisirung altrussischer Volksmelodien zu ergründen, erkrankte und starb Glinka 1857 zu Berlin. — Aeltere hier anzuführende russische Tonkünstler sind Bortnianski und Lwoff. Dimitri Bortnianski, geb. 1751 in der Ukraine, gest. 1825, erhielt auf Kosten Katharina's II. seine musikalische Bildung bei Galuppi in Venedig und ward 1779 Hofkapellmeister in Petersburg. Er ist nicht nur als der Begründer des kaiserl. Domchores, in der verjüngten Gestalt anzusehen, in welcher derselbe weit über die Grenzen Rußlands hinaus berühmt ward, sondern er schrieb auch für denselben ein halbes Hundert vier- und achtstimmiger a capella gesetzter Psalmen, die ebenso, wie eine nach griechischem Ritus von ihm componirte Messe, ein für Kirchencompositionen etwas zu sentimentales und süßliches Gepräge tragen, vielleicht aber gerade deßhalb in den russischen Kirchen gern gehört werden. — Alexis von Lwoff, geb. 1799 zu Reval, gest. 1870 auf seinem Landgute, kaiserl. Hofkapellmeister und großer Violinvirtuos, sowie zugleich russischer Generalmajor und Adjutant des Zaren, schrieb ebenfalls Chorgesänge für den kaiserl. Domchor, daneben viele Violincompositionen und 1859 eine interessante Abhandlung „Ueber den freien und nicht symmetrischen Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges." — Den Genannten stehen, als russische Componisten der neuesten Zeit, Tschaikowsky und Borodin gegenüber. Peter Tschaikowsky, geb. 1840 im Gouvernement Perm, Schüler des Rubinstein'schen Conservatoriums und von 1868—1877 Professor der Composition an dieser Anstalt, schrieb, außer mehreren Opern, Sinfonien, Ouvertüren und den sinfonischen Dichtungen: „Der Sturm" und „Francesca da Rimini", auch Streichquartette, ein Violinconcert, ein Clavierconcert und viele Pianofortecompositionen. Auch Tschaikowsky ist als ein Vertreter des russischen Nationalcharakters in der Tonkunst anzusehen. Er vermag den Hörer, durch oft originale Erfindung, eine oft geistvolle Modulation und ungewöhnliche Rhythmen, anzuziehen und zu interessiren, streift jedoch mitunter auch nahe an das Triviale heran. — Weiter, als Tschaikowsky, nach der Seite des un=

gezügelt Leidenschaftlichen ausschweifend, denselben dagegen an Genialität und in der Beherrschung instrumentaler Polyphonie übertreffend (die freilich, trotz der darin erlangten Routine, kraus, verworren und widerhaarig klingt) erscheint Alexander Borodin, geb. 1834. Borodin ist, obgleich eigentlich Chemiker und Arzt, Professor an der medicinisch-chirurgischen Akademie zu Petersburg, sowie wirklicher kaiserl. russischer Staatsrath, zugleich doch ein begeisterter Musiker und ein Repräsentant, der sich in mancher Beziehung den Tendenzen des neuromantischen Deutschlands anschließenden jungrussischen Schule in der Tonkunst. Zwei Sinfonien von ihm (von denen die in Esdur 1880 auf der Wiesbadener Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangte) seine sinfonische Dichtung „Mittelasien“ und seine Oper „Igor“ liefern hierfür den Beweis; noch mehr seine Kammermusiken. Ein Streichquartett von ihm in A dur, obgleich manches Geistreiche enthaltend, zeigt, statt ausgewachsener Themen, nur pikante Motive. Man fühlt überall die Absicht des Componisten heraus, durch rein äußerlich wirkende, gesucht originelle und raffinirte Effecte, ohne Rücksicht auf irgend welchen innern Zusammenhang, zu blenden. Das ist echte Nihilistenmusik, denn sie negirt alles: ebensowohl die Consonanz und den Wohllaut, an deren Stelle sie die Dissonanz und das Mißlautende in Permanenz erklärt, als Form, Gliederung und thematische Durchführung, die sie durch ein zielloses Drehen im Kreise oder das Chaos ersetzt. Auf dem Gebiete der Musikschriftstellerei thaten sich in Rußland Oulibicheff und Lenz hervor. Alexander von Oulibicheff (sprich Ulibischew), geb. 1795 zu Dresden, woselbst sein Vater als russischer Gesandter fungirte, gest. 1858 auf seinem Landgute bei Nischnij Nowgorod, machte sich einen allgemein bekannten Namen durch seine, 1844 auch in's Deutsche übersetzte „Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique“. Dies in drei Bänden erschienene, in fesselndem Stil und mit großer Herzenswärme geschriebene Buch, das überdies in hundert geistvollen und neuen Beobachtungen den feinen Kenner verräth, ist, obwohl es durch Jahn's gründliche Mozartbiographie hinsichtlich seiner historischen Zuverlässigkeit theilweise antiquirt ward, doch auch heute noch höchst anregend und lesenswerth. Wo darin der Verfasser, in seiner Verehrung für Mozart, auf Kosten anderer Großmeister zu weit ging, ward er von seinem russischen Landsmanne, dem 1809 geborenen, späteren kaiserl. russischen Staatsrath Wilhelm von Lenz berichtigt, der in seinem, ebenfalls in's Deutsche übersetzten und mit einem kritischen Beethovenkatalog versehenen zweibändigen Werke: „Beethoven et ses trois styles“ (1852 bis 55), Oulibicheff's, namentlich gegen den Schöpfer der 9. Sinfonie gerichtete Ausfälle gebührend zurückwies.

Nächst den Russen, treten unter den slavischen Componisten der Gegenwart die Czechen am zahlreichsten auf. Die unter ihnen außerhalb Böhmens am meisten bekannt gewordenen Namen dürften diejenigen von Černohorský, Tomaschek, Czerny, Dvořák, Smetana, Naprawnik, Zdenko Fibich und Neswadba sein. Bohuslav Černohorský, gest. 1740, den wir als den ältesten unter den Genannten zuerst aufführen, war anfänglich, unter dem Namen Padre Boëmo, Magister der Musik an St. Anna zu Padua, später Organist zu Assisi und hierauf Chorregent und Musikprofessor bei St. Jakob in Prag. A. W. Ambros sagt von den wenigen ihm noch bekannt gewordenen Kirchencompositionen Černohorský's (darunter eine treffliche Motette: „Laudetur Jesus Christus“), daß sie „alle Geheimnisse des

doppelten Contrapunktes in kühnster und geistvoller Weise behandeln". Leider ging die Mehrheit derselben bei der großen Feuersbrunst von 1754 in Flammen auf. Cernohorsky übte dennoch eine dauernde Wirkung auf seine Landsleute aus, da er einen großen Schülerkreis unter denselben hinterließ. — Ihm schließen wir zunächst Johann Wenzel Tomaczek (Tomaschek) an, geb. 1774 zu Skutsch in Böhmen, gest. 1850 als Director des Conservatoriums zu Prag. Auch dieser Meister, obwohl ein vorzüglicher Organist und Contrapunktist, ward berühmter als ausgezeichneter Lehrer vieler begabter Schüler (darunter Schulhoff, Kittl, Dreyschock), wie als Componist. Er hat Messen, Cantaten, eine Oper, eine Sinfonie, ein Clavierconcert und eine Anzahl tüchtiger Kammermusiken herausgegeben. — Einen noch weiter verbreiteten Namen erwarb sich Karl Czerny, der, trotz seiner 1791 erfolgten Geburt zu Wien, woselbst er auch 1857 starb, seiner czechischen Herkunft halber zu den böhmischen Componisten zu zählen ist. Er zeichnete sich in dreierlei Weise aus: als fruchtbarer Tonsetzer (die Zahl seiner Werke übersteigt 1000), als ausgezeichneter Pianist und geschickter Bearbeiter classischer von ihm mit Fingersatz versehener Clavierwerke (darunter namentlich Bach's „Wohltemperirtes Clavier"), sowie endlich als vorzüglicher Lehrer, dem schon allein Schüler wie Liszt, Thalberg und Döhler einen dauernden Namen in der Musikgeschichte sichern würden. Czerny selbst hatte noch das Glück, eine Reihe von Stunden bei Beethoven zu erhalten. Unter seinen Compositionen verdienen seine pädagogischen Werke, besonders seine „Schule der Geläufigkeit" und „des Virtuosen", sowie seine Etüden den Vorzug. — Ganz der neueren Schule der böhmischen Componisten (einem „Jungczechenthum" in der Musik neben dem in der Politik) gehört bereits Anton Dvořák (Dvorschak) an, geb. 1841 bei Kralup. Er zählt entschieden zu den talentvollsten Componisten dieser modernen Schule, woraus sich auch Liszt's ihm sehr förderlich gewesene Theilnahme an seinen Leistungen erklärt. Wir finden jedoch viele seiner Sachen zu flüchtig und wenig wählerisch in Partitur gesetzt und glauben, daß Dvořák durch größere Strenge gegen sich selbst, namentlich durch eine Vertiefung seiner Kenntnisse der Harmonie, welche letztere bei ihm noch viel Unklares und Unreifes aufweist, sowie durch eine organischer gegliederte und geschlossenere Kunstform sein Talent sowohl, als den Werth seiner Compositionen zu steigern vermöchte. Hiervon hat uns besonders mancher originell und pikant erfundene sinfonische Orchestersatz von ihm überzeugt, der, bei etwas gedrungenerer Entwickelung und strengerer Durchführung seiner Themen und Motive, eine dreifach höhere künstlerische Bedeutung gewinnen könnte. Der von seinen Landsleuten hoch auf den Schild gehobene czechische Nationalcomponist wird sich über diese unsere Anschauung seiner Leistungen, als über die eines Deutschen, leichten Herzens hinwegsetzen: unser Antheil an der Zukunft seines Talentes ist demungeachtet groß genug, um damit nicht zurückzuhalten. Als dramatischer Componist hat Dvořák nicht reüssirt, was wir, nachdem wir seine Oper „Der Bauer, ein Schelm" gehört, begriffen. Dagegen findet sich unter seinen anderen Werken manches Bemerkenswerthe. So namentlich seine Sinfonien, seine slavischen Rhapsodien für Orchester, eine Serenade für Blasinstrumente, eine Elegie „Dumka" für Clavier, „Klänge aus Mähren" (Duette), vierhändige slavische Tänze, sowie seine, unter dem Namen „Furiante" herausgekommenen böhmischen Nationaltänze: ein Titel, der übrigens mit der Bezeichnung „con furia", welche mehr als eine national angehauchte

Instrumentalcomposition der jungczechischen Schule trägt, in einem kennzeichnenden Zusammenhang steht — um so mehr, als die deutsche Bevölkerungshälfte von Böhmen und Mähren fast täglich erfahren kann, gegen wen diese unprovocirte czechische „Furia" gerichtet ist. — Eine ebenso entschieden czechische Tendenz, wie die Compositionen Dvořák's, charakterisirt diejenigen von Friedrich Smetana, geb. 1824 zu Leitomischl und bedauerlicher Weise 1884 irrsinnig gestorben zu Prag. Er unterscheidet sich jedoch dadurch von Dvořák, daß gerade die, jenem versagte dramatische Anlage bei ihm die am stärksten entwickelte ist. Unter den von ihm aufgeführten böhmischen Opern enthalten „Die verkaufte Braut", „Die Brandenburger in Böhmen", „Dalibor" und „Der Kuß" manche von wirklichem Talent zeugende dramatische Episode. Im Felde der Orchestercomposition hat sich Smetana der Schule Berlioz, Liszt, Wagner angeschlossen. Unter seinen sinfonischen Dichtungen nennen wir „Wallensteins Lager", „Hakon Jarl" und das cyklische Werk „Mein Vaterland". — Auch Eduard Napravnik, obwohl ganz nach Rußland übergesiedelt, gehört zu den bekannter gewordenen czechischen Componisten. Er wurde 1839 bei Königgrätz geboren, lebte von 1853 bis 1861 in Prag, und ward 1869 erster Kapellmeister der russischen Oper zu St. Petersburg. Unter seinen Compositionen erwähnen wir der russischen Nationaloper: „Die Bewohner von Nischnij Nowgorod", der sinfonischen Dichtung „Der Dämon", einer Reihe von Kammermusikwerken, sowie einer großen Anzahl czechischer und russischer Lieder. — Ihm schließen wir Zdenko Fibich an, geb. 1850 bei Czaslau. Ein Schüler des Conservatoriums zu Leipzig und von Vincenz Lachner, wurde er 1876 Kapellmeister am czechischen Nationaltheater zu Prag. Er zählt zu den bekannteren jungczechischen Componisten und schloß sich, gleich Smetana, in der Orchestercomposition Berlioz und Liszt an. Doch schrieb er, außer einer Reihe sinfonischer Dichtungen, auch zwei programmlose Sinfonien, sowie die Oper „Blanik" und eine Chorballade: „Die Windsbraut". — Wir beschließen die Reihe der czechischen Componisten mit Joseph Neswadba, geb. 1824 zu Vyskeř in Böhmen, gest. 1876 als Hofkapellmeister in Darmstadt, der sich unter seinen Landsleuten besonders durch die Compositionen czechischer Lieder und Chorlieder beliebt machte.

Die dritte slavische Nation, die in unserem Jahrhundert namhafte Componisten hervorgebracht hat, sind die Polen. Wir richten unsere Blicke allerdings dabei vor allen Anderen auf Friedrich Chopin, dessen hocheigenthümliche und die Grenzen der polnischen Nationalität weit überschreitende Bedeutung wir bereits im Capitel „Mendelssohn-Schumann" würdigten. Mit diesem genialsten aller polnischen Tondichter hat sich jedoch seitdem kein zweiter polnischer Componist messen können. Und selbst die seitdem überhaupt noch nennenswerthen Männer, z. B. die in Posen und Breslau, also innerhalb der Grenzen des Deutschen Reichs geborenen Tonsetzer Scharwenka und Moszkowski sind jedenfalls, obwohl sich vereinzelte Anklänge an polnisches Volksthum bei ihnen finden, zu sehr mit den musikalischen Verhältnissen der deutschen Hauptstadt, woselbst sie sich niedergelassen, verflochten und stehen überdies zu sehr unter den Einflüssen Wagner's und Liszt's, der Führer der neudeutschen Schule, um sie in Wahrheit als polnische Nationalcomponisten bezeichnen zu können.

Weit weniger zahlreich durch selbstständige Tondichter vertreten, als die übrigen Nationen Europas, erweisen sich in der Gegenwart die sonst so vielfach begabten Nationen der Spanier, Portugiesen und Ungarn. Wir geben gern zu, daß

in diesen Ländern manches bereits anerkannte und gefeierte Talent existiren mag, das uns im Centrum Europas bisher noch unbekannt geblieben, berufen uns aber hierbei nochmals darauf, daß Werke, die nicht über die Grenzen ihrer Heimath gedrungen und nicht durch Aufführungen in den Brennpunkten der musikalischen Welt, d. h. in den vier die Mitte Europas bildenden Ländern Deutschland (Deutsch-Oesterreich mit einbegriffen), Italien, Frankreich und England zur Aufführung und Anerkennung gekommen sind, nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung fallen. Man könnte entgegnen, daß auch die Opern Hallström's nicht weit über die Grenzen der Heimath des Componisten gekommen seien; jedenfalls aber ist sein Name zu uns gedrungen und in Mitteleuropa bekannter, als die der meisten Componisten der obengenannten Länder. Was uns übrigens dennoch von neueren Werken von dorther persönlich bekannt geworden ist, erhob sich in den meisten Fällen nicht über gewöhnliche Salonmusik oder beschränkte sich auf Volkslieder und Nationaltänze, denen man, falls man sie nicht zu Variationen und Potpourris benutzt hatte, eine einfache Clavierbegleitung unterlegte. So sehen wir uns jenen, in unserem Osten und Westen lebenden Nationen gegenüber, von denen namentlich Spanier und Portugiesen auf eine so glänzende Vergangenheit in Poesie, bildender Kunst, und selbst auch in der Musik (wie wir erfahren haben) zurückblicken, in der Gegenwart auf eine nur geringe Anzahl von Namen reducirt, die Höheres, als das der Mode des Tages Dienende hervorgebracht haben. — Unter den Bewohnern der iberischen Halbinsel beanspruchen zunächst die Spanier unser Interesse. Unter ihnen ist Juan Arrieta, geb. 1823 zu Puente la Reina, der seine musikalische Bildung auf dem Conservatorium zu Mailand empfing, durchaus erwähnenswerth. Er that sich hauptsächlich als dramatischer Componist hervor, als welcher er mit der Aufführung seiner ersten Oper „Ildegonde“ in Mailand bekannt zu werden begann. Seitdem hat er eine lange Reihe weiterer Opern (bis 1878 nicht weniger als 35) in der Hauptstadt seines Vaterlandes zur Aufführung gebracht, in welchem er auch durch seine, in Spanien „Zarzuelas“ genannten Operetten beliebt und volksthümlich ward. Um 1857 wurde er Director des Conservatoriums zu Madrid, womit er seit 1875 die Stellung eines vortragenden Rathes im spanischen Unterrichtsministerium verband. — Auch Baltasar Saldoni, geb. 1807 zu Barcelona, ist hier zu nennen, der in einem doppelten Sinne, nämlich ebensowohl als Componist, wie als Musikgelehrter, Bedeutung gewonnen. Ausgebildet in der Musikschule des Klosters Monserrat, bis 1829 Organist an Santa Maria del Mar, 1839 in Paris, um sich die, in unserem Jahrhundert dort heimisch gewordene classische Gesangsmethode anzueignen, erhielt er 1840 die Professur des höheren Gesangunterrichtes am Conservatorium zu Madrid. Als Componist hat er sich durch viele Kirchenmusiken und im strengen polyphonen Stil geschriebene Orgelstücke, durch eine Sinfonie: „A mi patria“, eine „Hymne an den Gott der Künste“, sowie durch italienische Opern und spanische Zarzuelas allgemein unter seinen Landsleuten bekannt gemacht. Als Musikgelehrter that er sich namentlich durch eine „Geschichte der Musikschule zu Monserrat“ (1856) und durch seine „Effemerides de musicos espagnoles“ (1860) hervor. — Wir können von den Spaniern nicht scheiden, ohne vorher auch noch eines der größten Geiger der Gegenwart, Pablo de Sarasate's, geb. 1844 zu Pamplona, zu gedenken, der sich durch seine wahrhaft künstlerische Reproduction von Meisterwerken Beethoven's, Mendelssohn's, Spohr's und Max Bruch's, sowie durch geistvolle Be-

nutzung spanischer Nationalmelodien in seinen eigenen Compositionen, liebenswürdige Transscriptionen Chopin'scher Stücke für die Geige u. s. w. nicht nur hoch über das gewöhnliche Durchschnittsvirtuosenthum erhoben hat, sondern überdies auch als der Tonkünstler zu nennen ist, der sein Vaterland Spanien in der Gegenwart am glänzendsten im Ausland vertritt. Als Virtuos entwickelt er, namentlich im Stimmungsgebiet glücklichen Uebermuthes und ausgelassenen Humors, eine hinreißend dämonische Kraft, während sein, von aller irdischen Schwere befreiter und fast an die Sphärenmusik von Shakespeare's Ariel mahnender Ton dadurch einen unaussprechlichen Zauber gewinnt, daß er nicht mehr mittelst der mechanischen Friction des Bogens und der Saiten, sondern in der Luft zu entstehen scheint. Hierin liegt, neben der Stärke, aber auch die Begrenzung des Talentes von Sarasate, da es jedem Kenner sofort deutlich werden wird, daß einem Spieler dieser Gattung solche Meister, in denen entweder das Melodiöse und musikalisch Gerundete, oder das Capriciöse und Fantastische vorwaltet (daher selbst noch Tondichter wie Mendelssohn, Spohr und Bruch) zugänglicher sein müssen, als Genien von der herben Größe und tiefen Leidenschaft eines Bach und Beethoven.

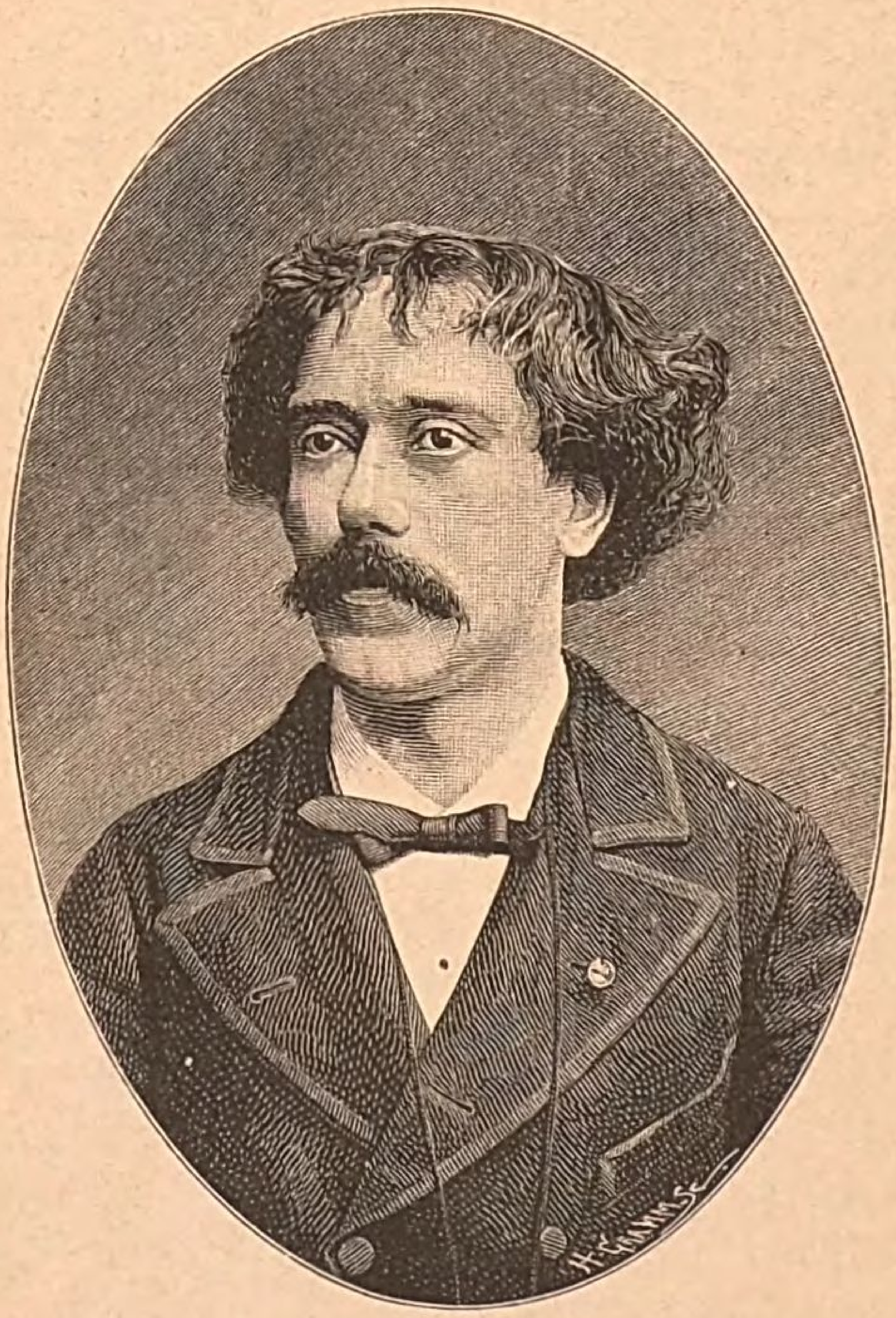


Fig. 307. Pablo de Sarasate.
(Original im Verlage von R. Krziwanek in Wien.)

Unter den Portugiesen gedenken wir zunächst des Vicomte Ferreira d'Arneiro, geb. 1838 zu Macao in China, der als der bedeutendste portugiesische Componist der Gegenwart gilt. Anfänglich stud. jur. auf der Universität zu Coimbra, wandte er sich erst spät der Musik zu, studirte 1859 bis 62 unter tüchtigen Meistern Harmonielehre, Contrapunkt und Fuge und brachte im Jahre 1866 eine von ihm componirte Pantomime im Theater San Carlos zu Lissabon zur Aufführung. Als ein ungewöhnliches Talent offenbarte er sich jedoch erst in seinem 1871 componirten Tedeum, das in Paris unter dem Namen „Sinfonie-cantate" aufgeführt ward, sowie in seiner mit viel Beifall in Lissabon gegebenen Oper „Das Jugendelixir". — Auch der von portugiesischen Eltern stammende Carlo Gomez, geb. 1839 in Brasilien, drang mit seinen Werken über die Grenzen Portugals hinaus. Gomez, der mit seinen Opern hauptsächlich in Italien Glück machte und sich dort an die Schule Verdi's anschloß, steht gleichsam in der Mitte zwischen Italienern und Portugiesen. Seine gediegenste Oper dürfte „Fosca" (1873) sein; den nachhaltigsten Erfolg errang er mit der in Genua 1874 gegebenen Oper „Salvator Rosa".

Unter den Tondichtern Ungarns vermögen wir, wenn wir von ihren tüchtigen Dirigenten und Virtuosen (die nicht in den Kreis unserer Betrachtung fallen) oder

von einem, wenn auch immerhin in seiner Gattung talentvollen Componisten von Tänzen, Märschen und Potpourris wie Kéler Béla absehen, immer nur erst den, schon 1771 in Böhmen geborenen und 1822 in Veszprim gestorbenen Čermák (Csermak), Edlen von Luid und Rohans, namhaft zu machen. Denn es muß hier noch einmal wiederholt werden, daß der bei Oedenburg, d. h. im deutschesten und Deutschösterreich benarchbartesten Theile Ungarns geborene, im deutschen Wien gebildete und vor Allem zu den Mitbegründern der neuromantischen Tonschule Deutschlands gehörende Franz Liszt, der überdies auch eine größere Reihe von Jahren in Weimar, Deutschland und Paris, als in Pesth zugebracht hat, nicht mit zu den vorwaltend nationalen Componisten Ungarns gezählt werden kann. Weit eher würden wir Liszt noch als Kosmopoliten gelten lassen; dann hätten aber, neben den Deutschen, vielleicht die Franzosen, in deren Sprache (die er wie ein Pariser spricht) er vielfach als Schriftsteller aufgetreten, gleiche Ansprüche auf ihn, wie die Ungarn. Was nun Čermák anbetrifft, so sind seine Compositionen bei uns leider noch wenig bekannt; ein hervorragender Kenner unter seinen Landsleuten jedoch, der Geschichtsschreiber der ungarischen Musik, Graf Stephan Fay, sagt von seinen Tonschöpfungen, die ihrer Mehrzahl nach dem Gebiete der Instrumentalmusik angehören, daß darin ebensoviel classische Tiefe als ursprünglicher Genius enthalten sei. Von hier bis zu der Behauptung anderer Landsleute von ihm, die ihn „Ungarns Beethoven“ nennen, ist jedoch noch ein großer Schritt, den wir vorläufig nicht mitthun, da die „Beethoven“ nicht dicht vom Himmel zu regnen, sondern in recht langen, und nach Zeitspannen von Jahrhunderten zu messenden Pausen aufzutreten pflegen. Čermák gehörte übrigens auch zu den hervorragendsten Geigenvirtuosen, die Ungarn hervorgebracht. Graf Dessewffy stellt ihn in dieser Beziehung noch weit über Rode, den er in Paris gehört, und auch in Wien machte er auf seinem Instrumente Aufsehen. Eine, Jahre hindurch genährte hoffnungslose Liebe zu einer sehr hochstehenden Dame gab die Veranlassung dazu, daß der bedauernswerthe Künstler in Melancholie verfiel und wahnsinnig endete. — Weniger hervorragend, aber doch noch immer nennenswerth dürfte, neben Čermák, Michael Mosonyi sein, geb. 1814 zu Boldog-Aszony, gest. 1870 in Pesth. Seine Hauptwerke sind eine Trauersinfonie zum Andenken des Grafen Szechenyi, eine Ouvertüre über das Nationallied „Szozat“, eine sinfonische Dichtung: „Triumph und Trauer des Honved“, zwei ungarische Opern und eine deutsche Oper „Maximilian“, deren Partitur der Componist jedoch in's Feuer warf, als Liszt, zum Zweck ihrer Aufführung in Weimar, die Vornahme einiger Aenderungen forderte.

Es bleibt uns noch übrig, der hervorragendsten Virtuosen der Gegenwart, gleichviel ob im Felde des Gesanges oder der Instrumentalmusik, zu gedenken, wenn auch nur insoweit, als dieselben, nach den früher schon aufgestellten Grundsätzen, noch eine Beziehung zur Musikgeschichte als solcher in Anspruch nehmen dürfen und nicht bereits in dem vorliegenden oder in den letzten Capiteln dieses Buches, im Zusammenhang mit wichtigen Kunstepochen, großen Tondichtern und hervorragenden, durch sie zuerst oder am idealsten interpretirten Compositionen bereits rühmend erwähnt worden sind. Beginnen wir mit den Vertretern des ältesten aller musikalischen Instrumente, mit den Sängern, und lassen wir, wie billig, den Sängerinnen hierbei den Vorrang.

Der Verfasser hat schon 1869 an anderer Stelle*) die Behauptung hingestellt, daß die Musik (obwohl die Frauen dieselbe gern vorzugsweise für sich in Anspruch nehmen) die männlichste aller Künste sei, da ja alle Kunst in ihrem Kerne auf dem künstlerischen Schaffen beruht und keine andere Kunst so wenig schaffende, d. h. componirende Künstlerinnen zählt, als die Tonkunst. Abgesehen davon, daß auch Beethoven unserer Meinung gewesen zu sein scheint (wir erinnern an sein Wort: „Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geist schlagen"), dürfte auch die vorliegende oder eine beliebige andere Musikgeschichte Jedermann davon überzeugen, daß das, was die Frauen in der Composition hervorgebracht, im Verhältniß zu dem von den Männern auf diesem wichtigsten Felde der Tonkunst Geleisteten gleich Null ist. Anders sieht es dagegen im Felde der musikalischen Reproduction mit den Frauen aus. Hier stehen sie den Männern nicht nur vollkommen gleich, sondern überflügeln sie selbst mitunter noch, und ist das Letztere besonders in den Fällen häufig, in denen der Tonkünstler am meisten mit seiner eigenen Person hervortritt, d. h. zugleich auch durch seine äußere Erscheinung wirkt. Dies ist nun unzweifelhaft im Gesange der Fall; denn es ist doch sicher etwas Anderes, ob ich ein von einem fremden Erbauer verfertigtes Instrument spiele, oder dieses Instrument selber bin.

Zu den hervorragendsten Sängerinnen der Neuzeit und Gegenwart in Deutschland zählten und zählen (soweit sie nicht bereits genannt wurden) die Alvsleben, Brandt, Joachim, Köster, Lehmann, Lucca, Mallinger, Papier, Sembrich, Schuch, Spieß, Wagner und Wilt. — Als charakteristisch erscheint es zunächst, daß die meisten derselben dem, der Entwickelung schöner Stimmen und einer sinnlichen Fülle so günstigen Süden Deutschlands, nämlich vorzugsweise Wien und Deutsch-Oesterreich, oder Baiern, dem Rheingau, Thüringen und Sachsen angehören. Louise Köster (Schlegel), geb. 1823 zu Lübeck, eine Künstlerin von seltener Herzens- und Geistesbildung, gehörte zu den trefflichsten Sängerinnen und Darstellerinnen der Leipziger, sowie später der königlichen Oper Berlins, wo sie in Partien Gluck's, Mozart's, Beethoven's, Weber's und Meyerbeer's, namentlich als Armide, Iphigenie in Aulis, Alceste, Pamina, Donna Anna, Fidelio, Rezia, Valentine,' Alice und Bertha Furore machte. — Johanna Wagner (Jachmann), die Nichte Richard Wagner's, geb. 1828 bei Hannover, wirkte auf den königlichen Hofbühnen Dresdens und Berlins ebenso trefflich in den Opern ihres Onkels (sie gab das Idealbild einer Elisabeth), als in Partien Gluck's (Orpheus, Klytämnestra), Beethoven's (Fidelio), Bellini's (Romeo) und Meyerbeer's (Fides). Sie war von so hohem classischem Wuchs und echter deutscher Schönheit, daß die Londoner Journale sie als the tall fair german child priesen. — Marie Wilt, geb. um 1835 zu Wien, debütirte 1865 mit Mozart's Donna Anna in Graz mit einem Erfolg, der sie bald darauf Triumphe in Berlin, London und Wien feiern ließ. Sie zählte zu den vorzüglichsten Vertreterinnen der classischen Oper. — Melita Otto Alvsleben, geb. 1842 zu Dresden, seit 1860 bei der königlichen Oper zu Dresden engagirt, war eine vorzügliche Mozartsängerin (sie gab in gleicher Trefflichkeit die Constanze, Ilia, Elvira, Donna Anna, Susanne und Fiordiligi,

*) Tonkunst in der Culturgeschichte, Halbband I.

sowie die Madame Uhlig im „Schauspieldirector"); auch die Margarethe, Isabella, Alice und Bertha in Meyerbeer's Opern, Frau Fluth in den „Lustigen Weibern", Agathe im „Freischütz", Mathilde im „Tell" gehörten zu ihren vorzüglichsten Rollen. Gleichbedeutend steht sie als eine der trefflichsten und auf den größten Musikfesten Deutschlands mitwirkende Concertsängerin da. — Pauline Lucca, geb. 1841 zu Wien, vereinigte mit der zierlichsten, reizendsten Erscheinung und süßesten Stimme eine so dämonische Natur, daß sie in gleicher Vollkommenheit die entgegengesetztesten Rollen zu geben vermochte. So riß sie das Publikum der größeren Opernbühnen Europas und Amerikas ebensowohl durch Gounod's Margarethe, als Bizet's Carmen, Mozart's Zerline, wie Meyerbeer's Selika, den Pagen im „Figaro", als durch die Valentine in den „Hugenotten" hin. — In ganz anderer Weise wirkte die Mezzosopranistin, eigentlich Altistin Marianne Brandt, geb. 1842 zu Wien. Sie ward bei ihren großen Erfolgen nicht durch ihre äußere Erscheinung unterstützt, sondern errang dieselben vielmehr durch die Energie und Kühnheit ihres Geistes. Ihrer Furie des Hasses in Gluck's „Armide", ihrem Orpheus, ihrer Fides, ihrer Mutter der Makkabäer in der Oper Rubinstein's wird sobald nichts ähnlich Erhabenes an die Seite gestellt werden. — Mathilde Mallinger, geb. 1847 zu Agram, ist als ein großes, vielseitiges Talent zu preisen, das, als Primadonna der Hofopernbühnen von München und Berlin, ebensowohl durch seine treffliche Wiedergabe classischer wie romantischer Partien wirkte. — Durch eine ähnlich vielseitige Begabung wie die Lucca zeichnet sich Lilli Lehmann, geb. 1848 zu Würzburg, aus. Wir wissen nicht, ob wir sie mehr als Norma, wie als Rosine, mehr als Carmen, wie als die Baronin in Lortzing's „Wildschütz", mehr als Elvira und Fidelio, wie als Frau Fluth in Nicolai's „Lustigen Weibern" preisen sollen. Sie vereinigt überdies mit der vortheilhaftesten Erscheinung das ergreifendste Spiel, das uns, seit der Schröder-Devrient und Pauline Garcia, auf der Opernbühne vorgekommen ist und befindet sich, obwohl eine Deutsche, im Besitze der glänzendsten italienischen Schule. — Dieselbe Schule, und zugleich die phänomenalste Höhe unter den Coloratursängerinnen der Gegenwart, besitzt Marcella Sembrich, die abwechselnd Triumphe in Petersburg, Paris, New-York, London und Madrid feierte. Wir zählen sie, obwohl sie Slavin ist, zu den Sängerinnen Deutschlands, da sie

Fig. 308. Pauline Lucca.
(Original im Verlage von R. Krziwanek in Wien.)

völlig in deutscher Musik emporgekommen ist und überdies mehrere Jahre an Dresdens Hofbühne engagirt war. Sie singt, gleich Mozart's Schwägerin Aloysia Weber oder der 1783 gestorbenen Lucrezia Agujari, noch mühelos das dreigestrichene G, reicht mithin noch über „Die Königin der Nacht" hinaus, deren Partie sie selbstverständlich weder transponirt noch punktirt. — Amalie Joachim, geb. 1839 als Fräulein Weiß zu Marburg in Steiermark (seit 1863 Gattin Joseph Joachim's) gelangte erst zu ihrer wahren Entwickelung, nachdem sie die Bühne verlassen und sich ganz dem classischen Concertgesange gewidmet. Man darf sie unbedingt als die größte Concertsängerin, die Deutschland in den letzten 20 Jahren besessen, bezeichnen, die mit ihrem großen majestätischen Mezzo-Sopran ebenso Ergreifendes und Stilvolles in den Oratorien und Cantaten Seb. Bach's, Händel's und Mendelssohn's geleistet, als in den Werken neuerer Meister (z. B. als Penelope in M. Bruch's „Odysseus"), uns ebenso Hinreißendes im Ausdruck in den Gesängen und Liedern Beethoven's, Franz Schubert's und Schumann's dargeboten, als in Liedern von Tondichtern der Gegenwart: eines Brahms, Rubinstein und Robert Franz, in Kirchenconcerten, auf den deutschen Musikfesten, sowie in England. — Die mit herrlicher Stimme und tiefer Empfindung im Vortrage begabte und gegenwärtig wohl bedeutendste Altistin Deutschlands (die dabei aber auch die Mezzo-Sopranlage beherrscht) ist die Concertsängerin Hermine Spieß, geb. 1860 bei Weilburg (Nassau), eine Schülerin Sieber's und Stockhausen's. Wer so glücklich war, die Altarie „Sei stille dem Herrn", aus Mendelssohn's „Elias", oder die Partie Micah's in Händel's „Samson" von ihr zu hören, der weiß, daß eine solche Stimme einen Unglücklichen, ja, einen Verzweifelnden zu trösten und wieder aufzurichten im Stande sein würde. — Wieder durch ihr Talent ganz der Oper zugewiesen, erweist sich Clementine Schuch-Proska, geb. Prochazka, die 1853 zu Wien das Licht der Welt erblickte. Wir halten sie für die beste Soubrette, sowie für eine der vorzüglichsten Coloratursängerinnen, die Deutschland in letzter Zeit besessen, ein Ausspruch, der, wenn man bedenkt, daß es in der Kunst nicht auf das Genre, sondern allein auf die Art der Vertretung desselben ankommt, gewiß kein kleines Lob enthalten dürfte. Zu ihren vorzüglichsten Partien zählen wir ihre Rosine („Barbier"), Magdalene („Postillon von Lonjumeau"), Isabella („Robert der Teufel"), Favotte („Der König hat's gesagt"), Sulamith („Königin von Saba"), Baucis („Philemon und Baucis"), Lady Hariett („Martha"), Zerline („Don Juan" und „Fra Diavolo"), Dorabella („Cosi fan tutte") u. s. w. Clementine Proska ist seit 1875 die Gattin des zu den begabtesten Dirigenten Deutschlands zählenden königl. sächsischen Hofkapellmeisters Ernst Schuch. — Frau Rosa Papier, k. k. Kammersängerin in Wien, ist eine Künstlerin, die die dramatische Energie ihrer ungewöhnlich umfangreichen, tiefen Alt und Mezzosopran umfassenden Stimme ebensosehr in Gluck'schen Partien (als Alceste und Orpheus) und in modernen Opern (Fides, Amneris), wie als Oratorien- und Liedersängerin („Paulus", Robert Franz, Johannes Brahms) zu entfalten vermag und in allen angedeuteten Gattungen durch Anschlagen der tiefsten Herzenstöne zu rühren und zu ergreifen weiß. Ihren Orpheus, dessen ebenso große als rührende musikalische Auffassung sie in ihrer Wirkung, durch ein erschütterndes Spiel und eine an griechische Ideale mahnende persönliche Erscheinung noch steigert, wüßten wir kaum etwas Aehnliches an die Seite zu stellen. Unter den italienischen Sängerinnen der Gegen-

wart stehen in Beziehung auf brillanten Coloraturgesang die Schwestern Patti, Töchter des italienischen Tenoristen Salvatore Patti, obenan. — Carlotta Patti, geb. 1840 zu Florenz, erwarb sich hauptsächlich als Concert- und Coloratursängerin, Adelina Patti, geb. 1843 zu Madrid, als unvergleichliche Opernsängerin einen Weltruf. Beide waren bis vor Kurzem die gefeiertesten Vertreterinnen der classischen Gesangsschule Italiens und seines bel canto. — Den skandinavischen Norden vertritt gegenwärtig am glänzendsten Christine Nilsson, geb. 1843, die mehr noch, wie als stilvolle Repräsentantin italienischer und französischer Opernpartien der Mezzo-Sopranlage, im Liedervortrage (namentlich in den Volksliedern ihrer Heimath) die Herzen zu rühren weiß. Unter den französischen über die Grenzen Frankreichs hinaus berühmt gewordenen Sängerinnen gedenken wir besonders Desirée Artôt's (gleich Aglaja Orgeny eine der trefflichsten Schülerinnen von Pauline Viardot Garcia), die 1858, auf Meyerbeer's Empfehlung, an der Pariser großen Oper engagirt ward, 1859, als Primadonna der italienischen Operngesellschaft Lorini's, Berlin entzückte und daselbst seit 1876 als preußische Kammersängerin ihre eigentliche Heimath gefunden. Durch ihre Begabung und ihren prachtvollen, sehr volubelen Mezzo-Sopran ward die Künstlerin zu einer der glänzendsten Auber-, Rossini- und Verdi-Sängerinnen, die aber auch in Partien von Gounod und Meyerbeer Treffliches leistete. Ihren Gatten Padilla y Ramos führen wir als einen der hervorragenderen spanischen Sänger an. Man kann nichts Geschmackvolleres hören, als die Concertvorträge, auf die sich das Künstlerpaar neuerdings beschränkt. — Der in London 1856 gestorbene John Braham, dessen wir schon unter C. M. v. Weber gedachten, einer der berühmtesten Tenoristen Englands, war, obwohl als Opernsänger beginnend, in späteren Jahren auch als Oratoriensänger bedeutend. — Es gehört ferner zu den hervorragendsten ausländischen Tenoristen der Gegenwart der begabte Pole Mierzwynsky, ein ganz vorzüglicher Raoul, Tell und Trovatore,

Fig. 309. Adelina Patti.

im Besitz einer glänzenden italienischen Schule und eines Falsetts von einem Schmelz und vorzüglich einer Stärke, wie es uns noch nicht vorgekommen ist. Der Sänger muß sich, merkwürdiger Weise, sein ihm anfänglich stets widerstrebendes Organ bei jedem Auftreten gleichsam neu erobern; bricht dann aber seine Stimme endlich, wie ein heller Stern aus Nebeln und ihn verhüllenden Wolken hervor, so reißt er die Hörer hin, zumal da sich mit dem Zauberklang seines Organs ein Spiel und Vortrag verbinden, die überall den echten Cavalier verrathen.

Mit den vorstehend Genannten sind wir bereits von den Sängerinnen zu den Sängern übergegangen. Unter den Letzteren seien hier noch, als Celebritäten ersten Ranges in Deutschland, die Tenoristen Ander, Niemann, Walter, Riese, Vogl, Goetze, sowie die Barytonisten Betz, Bulß, Stockhausen, Gura und Henschel genannt. Die schon unter den Wagner-Sängern angeführten Heldentenöre Niemann und Vogl haben auch Unübertreffliches in den heroischen Partien Händel's, Gluck's, Beethoven's, Weber's und Meyerbeer's (Niemann namentlich als Rinald, Achill, Florestan, Hüon und Prophet, sowie als Jephta und Josua in Händel's gleichnamigen Oratorien) geleistet; Vogl auch als Max im „Freischütz" und als Mozart-Sänger. Wir haben nie einen besseren Tamino gehört und gesehen, als den dieses trefflichen Künstlers. Derselbe lieferte uns in dieser Partie den glänzenden Beweis dafür, daß ein Sänger, der mit einer trefflichen italienischen Schule dramatisches Spiel und Feuer vereinigt, ebensowohl classische, als romantische und neuromantische Partien vollkommen schön zu singen vermag. Freilich gehört dazu überdies eine so universelle musikalische Bildung und Auffassungsgabe, wie sie Vogl besitzt. Riese und Goetze bezaubern mehr durch süßen Schmelz der Stimme und echten bel canto als durch große dramatische Leidenschaft. Riese ist daher, obwohl auch sein Prophet und Eleazar zu rühmen, ein besonders glänzender Vertreter von Partien wie der Trovatore, Hüon, Arnold und Sever, während der jüngere und vielseitigere Goetze auch als Wagner's Walther von Stolzing, sowie in den Tenorpartien von Flotow's und Nicolai's Opern Vortreffliches leistet. Schließlich sei unter den deutschen Tenoristen der neueren Zeit noch der beiden, 1835 und 1821 in Böhmen geborenen Sänger Gustav Walter (seit 1856 erster Tenor an der k. k. Hofoper zu Wien) und des 1864 gestorbenen Aloys Ander gedacht, des berühmtesten unter den lyrischen Tenoristen Deutschlands, der auf seinem Felde selbst einem Roger, dem größten lyrischen Tenor Frankreichs, nicht zu weichen brauchte. — Auch die deutschen Barytonisten Franz Betz, geb. 1835 zu Mainz, und Bulß zeichnen sich ebensosehr als classische, wie als Wagnersänger aus. Stockhausen, Gura und Henschel endlich repräsentirten und repräsentiren die hervorragendsten deutschen Concertsänger der Gegenwart. Stockhausen und Gura waren namentlich unvergleichliche Schubert- und Schumannsänger, Henschel steht als einer der bedeutendsten Oratoriensänger da.

Zu den hervorragendsten reproducirenden Künstlern der Gegenwart im Gebiete der Instrumentalmusik übergehend, sehen wir uns, bei der großen Zahl vorhandener trefflicher Kräfte, namentlich, da wir eine ziemliche Anzahl derselben, sowie diejenigen Tondichter, die auch als bedeutende Meister auf ihrem Instrumente einen Ruf erlangten, bereits früher erwähnten, genöthigt, uns hier auf die Namen der entweder in Europa gefeiertesten oder ebensowohl in der alten als neuen Welt

bekanntesten Meister zu beschränken, deren Anzahl selbstverständlich nur eine äußerst geringe sein kann. Es gehören dazu unter den Künstlern und Künstlerinnen Deutschlands die Pianistinnen Sophie Menter, Mary Krebs und Annette Essipoff, Liszt's Schüler Eugen d'Albert, die beiden Geigerkönige Joachim und Wilhelmj, die Violinistin Neruda, der Cellist Popper, der polnische Geiger Wieniawski und der schon ältere scandinavische Geiger Ole Bull. Wir dürfen uns um so mehr auf die Genannten beschränken, als wir (von Liszt, dem Paganini des Claviers gar nicht zu reden) noch der Gegenwart angehörende Meister und Meisterinnen auf ihren Instrumenten, wie Rubinstein, Clara Schumann, Wilhelmine Clauß, Brahms, Bülow, Tausig bereits in früheren, und Sarasate (als augenblicklichen Hauptvertreter Spaniens im Auslande) schon im vorliegenden Capitel besprochen oder erwähnt haben. Dies ist zwar auch bei Joachim der Fall, dessen wir jedoch im Capitel Mendelssohn nur als aufgehenden Sternes, sowie als Mitglied des in Leipzig um den Schöpfer des „Sommernachtstraumes" versammelten Kreises älterer und jüngerer Freunde gedachten. — Sophie Menter, geb. 1848 zu München, die glänzendste Schülerin Liszt's, zeichnet sich durch eine ebenso selbstständige, als jedem Stil, jeder Gattung, jedem Tondichter, besonders gerecht werdende künstlerische Auffassung aus, womit sie einen geradezu wundervollen und ebenfalls je nach Zeit und Meister sich modificirenden Anschlag verbindet. Wir zählen überdies zu ihren bedeutendsten Vorzügen, daß sich, trotz ihrer seltenen Gabe, das einzelne Kunstwerk zu charakterisiren und demselben in seiner Besonderheit gerecht zu werden, nichts Mannweibliches in ihre Vorträge einschleicht, sondern uns dieselben vielmehr die Spiegelung der Tondichtungen eines Beethoven, Bach, Mendelssohn, Chopin in einer schönen Frauenseele erleben lassen, deren Reflexe, weil sie andere sind, als die in der Manneseele erfolgenden, ihre eigene Poesie und ihre selbstständigen Reize besitzen und darum ebenso natürlich, wahr und berechtigt erscheinen, als die von der männlichen Weltanschauung so verschiedene weibliche. Beide ergänzen einander in Kunst und Leben und beide zusammengenommen geben uns erst den Begriff der Totalität des Menschengeistes. — Mary Krebs, geb. 1851 zu Dresden, verhält sich zu Sophie Menter wie geistvolle Classicität zu duftumwobener Romantik. Demgemäß erscheinen in ihren Vorträgen Themen und Motive, wenn man will, plastischer ausgestaltet oder schärfer umrissen, die Gliederung und die großen Einschnitte der Kunstform nachdrücklicher markirt, die motivische Durchführung und thematische Arbeit des Tondichters oder seine ebenso kunstvolle wie schöne Verschlingung der Stimmen des polyphonen Satzes noch durchsichtiger dargelegt, als bei der Menter. Mary Krebs ist, im besten Sinne gemeint, die echte Kapellmeisterstochter, d. h. die Schülerin eines Vaters (des 1880 gestorbenen sächsischen Hofkapellmeisters Carl Krebs), der ihr beim Unterricht zugleich die Analyse des künstlerischen Aufbaues des vorzutragenden Kunstwerkes gab, während sie von ihrer Mutter, der zu ihrer Zeit gefeierten Opernsängerin Aloysia Michalesi, eine innige oder feurige Auffassung der vorzutragenden Tondichtung überkam. — Für Annette Essipoff sind weicher, duftiger Anschlag, sowie äußerster Geschmack im Vortrag kennzeichnend, während sie an Geist und Tiefe der Auffassung hinter den vorgenannten Künstlerinnen zurücksteht. Dagegen theilt sie mit ihnen das künstlerische Gewissen, mit dem sie das musikalische Detail, z. B. contrapunktirende und ornamentirende Stimmen oder die kleinste vor-

geschriebene Veränderung in der Spielart mit derselben Liebe und Delicatesse ausarbeitet und behandelt, wie die Durchführung der in einer bedeutenden Tonschöpfung maßgebenden geistigen und stilistischen Gesichtspunkte. Auch die Vorträge von Annette Essipoff lassen uns empfinden, daß darin die Offenbarungen unserer großen Meister ihren Durchgang durch ein reich ausgestattetes Frauengemüth genommen. — Den vorgenannten Künstlerinnen schließen wir den eminenten jungen belgischen Virtuosen Eugen d'Albert an, den jüngsten bedeutenden Schüler Liszt's, von dessen Zukunft der genannte Meister selber noch Größeres erhofft, als er bereits leistet. Wir legen weniger Werth auf die an's Fabelhafte grenzende Virtuosität des jungen Mannes, als auf seine bedeutende musikalische Anlage und ernste künstlerische Richtung überhaupt, die, wie namentlich sein opus 1, eine mit fast Sebastian Bach'scher Kunst geschriebene Claviersuite, darthun dürfte, oder die ihm von seinem Meister überkommene wunderbare Art, selbst die Manuscripte verwickelter Orchesterpartituren fließend und mit geistvoller Auffassung vom Blatte zu spielen, mehr noch den dereinstigen Tondichter anzukündigen scheint, als uns an ein Verharren des jungen Künstlers bei seinem Instrumente glauben läßt. Da d'Albert, der, so viel wir uns erinnern, in der Composition ein Schüler Lassen's in Weimar ist, uns selber gesagt, daß er sich zu den deutschen Tonkünstlern zähle, so führen wir ihn unter diesen hier an. — In den beiden Großmeistern der Violine: Joseph Joachim, geb. 1831 bei Preßburg, und August Wilhelmj, geb. 1845 im Herzogthum Nassau, stehen uns nicht nur zwei vielfach in ihrer Begabung einander entgegensetzte und sich darum ergänzende Künstler gegenüber, sondern zugleich ein Musikerpaar, das die beiden, das musikalische Deutschland der Gegenwart kennzeichnenden Schulen der Classicität und der Romantik auch auf dem speciellen Felde des höheren Geigenspiels personificirt. Beide Virtuosen erhielten zwar ihre Ausbildung durch denselben Meister, den trefflichen Ferdinand David, und kommen so gewissermaßen in gleicher Weise aus der classischen deutschen Geigenschule Ludwig Spohr's her, dessen Schüler David bekanntlich war; auch die Schule, in der sie Unterricht in der Composition erhielten, war fast dieselbe, da beide noch zu den Schülern Hauptmann's zählten. Im weiteren Verfolg ihrer Künstler-

Fig. 310. Joseph Joachim.

laufbahnen jedoch trennten sich ihre Richtungen bald: Joachim stellte sich als höchstes Ziel eine classische Wiedergabe unserer Großmeister aus der Genie-Epoche und der ihnen nachfolgenden bedeutenden Talente, bis auf Mendelssohn, Schumann, Brahms und Bruch; Wilhelmj dagegen wandte sich mehr und mehr der Richtung Wagner's zu und versah bei den, 1876 in Bayreuth stattfindenden Aufführungen von Wagner's Nibelungentrilogie das Amt des Vorgeigers in dem, dort aus den verschiedensten Theilen Deutschlands zusammengeströmten Orchester. Wilhelmj ist aber keineswegs so einseitig, daß er nicht außer einem Beethoven-Spieler (welchen Meister ja beide Parteien in gleicher Weise für sich allein in Anspruch nehmen) auch ein trefflicher Interpret von Spohr, Mendelssohn, Raff und anderen Meistern der halbclassischen oder classischen Geigencomposition wäre. Der Ton beider hervorragender Künstler ist ein großer und königlicher (seit den letzten Jahren fast noch ausgiebiger und markiger bei Wilhelmj als bei Joachim), ihr Ansatz ist voller Energie und ihr Strich groß und schwungvoll. Beide haben ihre Virtuosität völlig in den Dienst der künstlerischen Idee gestellt, was ihren Vorträgen einen Anhauch von classischer Ruhe und allen Effect verschmähender persönlicher Selbstlosigkeit verleiht und ihnen, eben weil sie nicht blenden wollen und nicht die eigene, sondern stets nur die Verherrlichung des zu interpretirenden Tondichters suchen, eine um so überzeugendere und nachhaltigere Wirkung sichert. Dennoch hat Jeder von ihnen eine besondere Seite, durch die er sein Gegenüber überragt. So kann man Joachim unbedingt den gewaltigsten Bach- und Beethovenspieler unter allen Geigern der Gegenwart nennen (wer je von ihm des großen Thomascantors „Chaconne" oder Beethoven's „Kreutzer-Sonate" hat vortragen hören, wird davon ebenso überzeugt sein wie wir), während dagegen Wilhelmj modernere Meister noch glänzender und hinreißender wiedergiebt. Joachim ward 1849 Concertmeister in Weimar; die ihm antipathische neudeutsche Richtung führte ihn jedoch 1854 als Concertmeister nach Hannover und 1866, nach der erfolgten Annexion Hannovers durch Preußen, ganz nach Berlin, woselbst man ihm 1868 die Direction der dort errichteten kgl. Hochschule für Musik

Fig. 311. Wilhelmj.

übertrug. Joachim hat seit der Zeit auch das Beethoven- und Schumannfest, sowie andere große Musikfeste in Deutschland und England dirigirt und steht in London in keinem geringeren künstlerischen Ansehen, wie in Deutschland, Oesterreich und Ungarn. — Wilhelmj führten seine, während der Jahre 1865 bis 73 durch ganz Europa unternommenen und von sensationellen Erfolgen begleiteten Virtuosenreisen von Petersburg bis Paris, und von Rom und Wien bis Berlin, Amsterdam und London; ihnen schloß sich 1878 ein Triumphzug des Künstlers durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika an. Als Componist that sich Joachim hauptsächlich durch sein „Ungarisches Concert", Wilhelmj dagegen durch einige wirkungsvoll für sein Instrument geschriebene Paraphrasen über Wagner'sche Motive hervor. Beide bildeten Schule unter den Geigern der Gegenwart. — Auch im Gebiete der Geigenvirtuosität haben wir eines hervorragenden weiblichen Talentes zu gedenken. Es handelt sich um die 1840 zu Brünn geborene Wilhelmine Neruda, die wir, ihrer erhaltenen classischen Bildung halber, wohl mit Fug und Recht zu den deutschen Künstlerinnen zählen dürfen. Sie begründete ihren Ruf auf einer mit ihrem Vater, dem ersten Organisten der deutschen Stadt Brünn, durch Deutschland gemachten Kunstreise, rief 1849 in der Philharmonic Society zu London Aufsehen hervor und setzte 1864 zu Paris, wo sie sich mit dem schwedischen Musiker Normann verheirathete, das Publikum der französischen Hauptstadt in Flammen. Auch dieser seltenen, bei Weitem mehr dem Ewigen in der Kunst, als nur virtuoser Spielerei zugewandten Künstlerin müssen wir, obwohl sie im Allgemeinen einen Ton von einer Größe und eine Bogenführung von einer Energie besitzt, die an die hervorragendsten Meister des Geigenspiels mahnt, nachrühmen, daß ihr Spiel, gleich dem von Sophie Menter und Wilhelmine Clauß, in wohlthuender Weise die Frau verräth, wie dies namentlich der Schmelz ihrer Cantilene und die, wie von einem weichen Duft überhauchte Wiedergabe besonders ausdrucksvoller Momente in der Tondichtung darthun. Da sich überdies bei ihr die vornehme Künstlerseele in eine, derselben entsprechende äußere Erscheinung kleidet, so begriffen wir neuerdings abermals, was uns schon den Violenspielerinnen des 16. und 17. Jahrhunderts gegenüber verständlich geworden, warum die großen Maler der damaligen Zeit ihren, in himmlischer Verklärung thronenden Madonnen am liebsten zwei geigende weibliche Engel zur Seite stellten. Seit 1869 gehört Frau Neruda zu den Königinnen der Londoner musikalischen Saison und braucht als solche, gleichviel ob im Krystallpalast und den philharmonischen Concerten, oder in den Recitals von Hallé, selbst den Vergleich mit einem Joachim nicht zu scheuen*). — Von französischen Virtuosen der neueren Zeit gedenken wir hier nur des berühmten Cellisten Franchomme, geb. 1808, der mit dem Violinisten Alard und dem uns schon bekannten Clavierspieler Hallé classische Kammermusiksoiréen in Paris arrangirte; nicht weniger Chevillard's und seines trefflichen Streich-

*) Da wir uns, bei dem hier gegebenen Ueberblick modernen Virtuosenthums, nur auf dessen Spitzen beschränken mußten, so würden wir ungerecht gegen manche von uns nicht erwähnte Geiger erscheinen, wenn wir Geigerinnen, die mit ihnen auf gleicher Höhe stehen, nur darum besprechen wollten, weil sie Frauen sind: So sind ja Arma Senkrah und Teresina Tua zu Concertvorträgen durchaus befähigt; die vorläufig von diesen Damen erreichte durchschnittliche Tüchtigkeit, und die von ihnen überall wieder vorgeführten Paradepferde, können uns jedoch vorläufig zu einem Eingehen auf ihre Leistungen noch nicht bestimmen.

quartetts, sowie des gediegenen Pianisten Alkan, geb. 1813 zu Paris, der auch, als Componist einer Reihe sich über das Salongenre erhebender Clavierwerke, nennenswerth ist. — Unter den Geigern Scandinaviens ward im 19. Jahrhundert Ole Bull, geb. 1810 zu Bergen, gest. 1880 auf seiner Villa daselbst, der vielgenannteste, der erst Schüler Spohr's, dann Paganini's gewesen und nicht nur ganz Europa, sondern auch das mehrmals bereiste Amerika mit seinem Ruhm erfüllte. Ole Bull gehörte jedoch (wie der 1835 in Lublin geborene und 1880 in Moskau gestorbene talentvolle Pole Henri Wieniawski oder der durch seinen Ton entzückende böhmische Cellist Popper, geb. 1846 zu Prag) zu den großen Virtuosen, denen ihre Virtuosität an und für sich, sowie deren Bewunderung durch das große Publikum die eigentlichen Motive ihres künstlerischen Strebens blieben. Wir citiren ihn und die beiden Nachgenannten daher hier auch nur, als die glänzendsten Namen dreier Länder im Fache der instrumentalen Virtuosität. Denn von einem strengeren künstlerischen Standpunkte aus haben diejenigen, den beiden letzten Dritteln unseres Jahrhunderts angehörenden Meister auf ihren Instrumenten, welche entweder ein halbes Leben lang als Concertmeister in unseren, der Darstellung des Größten und Besten gewidmeten Orchestern mitwirkten, oder deren Namen mit der Wiedergabe der berühmtesten Streichquartette und Kammermusiken unserer Classiker unzertrennlich verknüpft sind, ein unendlich größeres Recht rühmlichster Erwähnung ihrer Künstlerthätigkeit in einer Geschichte der Tonkunst, als alle Virtuosen, denen die Virtuosität lediglich Selbstzweck und letztes Ziel ihres Wirkens gewesen. Soll auch eine Geschichte der Tonkunst zunächst immer eine Darstellung des Entwickelungsganges unserer großen Tondichter und des Inhalts ihrer Werke sein, so stehen den Letzteren doch gerade solche ausübende Künstler am nächsten, die wir, wie die hervorragenden Geiger Lipinski, Hartmann, Lauterbach, Königslöw, De Ahna und Rappoldi, oder wie große Cellisten von der Art Grützmacher's, Goltermann's, Coßmann's und Hausmann's, oder endlich wie ganze geschlossene Quartette, gleich dem älteren und jüngeren Quartett der Braunschweigischen Gebrüder Müller, dem Lauterbach'schen, Florentini'schen, dem Joachim'schen, Chevillard'schen Quartett &c., als deren glänzendste Interpretatoren anzusehen haben. Selbstverständlich sind auch unter ihnen die meisten (z. B. ein Johann Lauterbach oder ein Friedrich Grützmacher, beide 1832 geboren) Solisten ersten Ranges, sowie zugleich höchst geschmackvolle, kunstverständige Bearbeiter älterer und neuerer Meister. Ihr Schwerpunkt liegt jedoch im Orchester und in der Kammermusik. Wohin würden wir aber in Beziehung auf Raum, Zeit und das vom Leser zu fordernde Interesse gelangen, wenn wir alle, in der hier angedeuteten Sphäre ausgezeichneten Instrumentalisten und Kapellmitglieder, die nicht allein Deutschland, sondern ganz Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte, durch ihr Leben, ihre Schicksale und die von ihnen vorgetragenen wichtigsten Werke charakterisiren wollten. Eine solche Aufgabe haben sich vielmehr besondere, für ein engeres und ausschließliches Musikerpublikum berechnete Monographien, sowie Specialgeschichtswerke bestimmter Zweige der Instrumentalmusik zu stellen. Und auch dann würde die Antheilnahme in größeren Kreisen keine gleiche sein (wenigstens nicht unter den Musikfreunden und Dilettanten), wie bei den bedeutendsten, durch die Wiedergabe classischer Tondichtungen berühmt gewordenen Sängern und Sängerinnen. Denn einmal

treten die Letzteren in einer noch viel weitergehenden Weise (namentlich auf der Bühne) mit ihrer ganzen Person für das Werk des Tondichters ein, bei dem sie mitwirken, als dies von Orchester-, Quartett- und selbst classischen Solospielern geschieht; dann aber ist auch die Anzahl der Celebritäten im Concertsolo- und Operngesang, besonders wenn wir uns dabei ausschließlich auf die ersten Namen zu beschränken haben, eine weit geringere und daher eher zu übersehende und abzuhandelnde, als bei unseren auf gleicher classischer Höhe stehenden Solisten, Quartettisten u. s. w. auf instrumentalem Felde. Und drittens endlich werden Größen auf den erwähnten vocalen Gebieten dem Publikum meist durch Gastspiele weit bekannter, als die seltener zu Concertreisen gelangenden hervorragendsten Mitglieder unserer Kapellen. Müssen wir doch auch aus denselben Gründen, die hier unseren Orchestern gegenüber gelten, auf die Besprechung unserer besten Dirigenten und Musiklehrer verzichten, die man in diesem Buche, als solche, nur dann erwähnt findet, wenn sie zugleich berühmt gewordene Fach- und Lehrwerke hinterließen oder (soweit dies überhaupt allgemein bekannt geworden) die ersten Aufführungen hochbedeutender Meisterwerke vorbereiteten und leiteten. Man ersieht hieraus, daß es sich mit einem großen Theil der besten und verdientesten Musiker ungefähr ebenso verhält, wie mit einem großen Theil der besten und gediegensten Männer im Staate und in der Gesellschaft. Wie viele treffliche Priester, Richter, Officiere, Gelehrte, Aerzte, Lehrer, arbeiterfreundliche Fabrikanten oder dem Dienste der nothleidenden Menschheit ganz hingegebene Personen empfangen für alle ihre Aufopferung, außer ihrem Lebensunterhalt, keinen anderen Lohn, als den ihres Gewissens, das ihnen sagt, überall das Rechte gethan zu haben, und von wie vielen nichtigen, nur durch hohlen Glanz blendenden Menschen oder gar selbst nur von Charlatanen müssen sie sich trotzdem vor der Welt und dem großen Publikum verdunkeln lassen. Denn auch in der Geschichte der Wissenschaften, sowie in der Welt- und Culturgeschichte sind es nicht immer allein die Personen, an deren Existenz sich Gediegenes oder in irgend einer Weise Dauerndes knüpft, sind es nicht nur die Reformatoren, Entdecker und Verbreiter höherer Anschauungen, deren Namen in die Tafeln der Geschichte eingetragen werden, sondern daneben leider auch die Cagliostro's und Abenteurer, die Erfinder neuer Moden und Begründer neuer Richtungen, gleichviel welches Werthes, deren Namen, weil sie oft für besondere Cultur- und Kunstepochen kennzeichnend sind, verzeichnet und festgehalten werden. Dennoch sind es nicht die zuletzt genannten Kategorien, sondern die obenerwähnten, im Echten und Tüchtigen beharrenden Persönlichkeiten, auf deren Thätigkeit zuletzt das Wohl des Ganzen: sei es im Staat, sei es in der Gesellschaft, sei es in der Kunst und daher auch in der Musik beruht; sie allein vertreten die Kunst in ihrer hohen Mission als einer Priesterin der Menschheit.

Und so stünden wir denn, nachdem wir zuletzt auch noch der treuesten Arbeiter im Weinberge des Herrn unter den ausübenden Künstlern, wenn auch nur in summarischer Weise, gedacht und im vorliegenden Capitel eine gedrängte Uebersicht der musikalisch hervorragendsten Erscheinungen der Gegenwart im Gebiete der Composition, Musikwissenschaft und classischen Virtuosität gegeben, nunmehr am Schlusse unseres Werkes. Wir sind damit zugleich bei dem Ende der übersichtlichen Darstellung einer mehr als dreitausend Jahre umfassenden Geschichte

unserer Kunst angelangt. Möchte dieselbe mit dazu beitragen, den Parteistandpunkten und dem Coterienwesen, die in der Gegenwart noch so vielfach trennende und unerfreuliche Wirkungen, sei es unter den Fachgenossen, sei es unter den Musikfreunden und im großen Publikum, hervorrufen, ein Ende zu bereiten und die einander befehdenden Jünger der Tonkunst, dieser Mutter aller Harmonie, wieder harmonischer gestimmt um den Thron der heiligen Cäcilia zu versammeln. Erst für den, der den Parteistandpunkt aufgiebt, wird die Musik weltumfassend wie der Ocean mit seinen uferlosen Weiten und landschaftlich schönen Engen, mit seinen stillen Buchten und seinen hunderttausend aus ihm auftauchenden Inseln, oder reich und vielgestaltig wie die Länder unserer Erde in ihrer Totalität. Gehören doch auch diese verschiedenen Zonen, Himmelsstrichen und Klimaten an, besitzen eine verschiedene Fauna und Flora und sind von den mannigfachst gearteten, ihrem Charakter nach zum Theil einander entgegengesetztesten Nationen bewohnt; und doch geben sie alle zusammen erst den Begriff der Menschheit und unseres Planeten. Ebenso verhält es sich mit der, in ihrer Einheit mannigfaltigen und in ihrer Mannigfaltigkeit einheitlichen Kunst. Wer diese, und daher auch die Tonkunst für so arm und beschränkt hält, daß er dem Wahne verfällt, sie sei nur in einer einzigen unter den vielen von ihr eingeschlagenen Richtungen oder aus ihr geborenen Gattungen und Stilen wahrhaft vertreten, gehöre nur einem bestimmten Jahrhundert oder einer bestimmten Zeit an, sei auf ihrer eigentlichen Höhe nur bei einer Zurückdatirung in die Vergangenheit, oder umgekehrt, bei einer Vorausnahme der Zukunft, sowie wiederum endlich nur bei der Beschränkung auf die Gegenwart zu finden, manifestire sich in ihrer Echtheit lediglich als das alleinige Product einer besonderen, vor allen anderen Völkern bevorzugten Nation oder eines klimatisch und durch die Natur vorzugsweis begünstigten Landes, der ist eigentlich nur zu bedauern. Denn er ist als ein Blinder anzusehen, der ein Unendliches mit dem Endlichen, das der ganzen Menschheit Eignende und Zugetheilte mit dem Maaßstabe seiner Person mißt oder nach dem, was diese zufällig liebt oder nicht liebt, kennt oder nicht kennt, d. h. nach den Gesichtspunkten des jeder, auch der größten Persönlichkeit anhaftenden Subjectiven. Darum sollte die höchste Aufgabe des Historikers, Aesthetikers und Theoretikers in der Musik dahin gehen, Sinn und Verständniß für die Schulen und Meisterwerke aller Zeiten und Zonen in weiten Kreisen zu erwecken, in der Weise, wie dies für die Literatur Winckelmann, Lessing, Herder, Schlegel und Tieck, sowie in ihren kritischen Schriften Goethe und Schiller so musterhaft gethan. Die Geschichtsschreibung namentlich hat darzuthun, daß man Classiker sein kann, ohne sich dem Zauber der Romantik, und Romantiker sein kann, ohne sich der Formenschönheit der Classicität zu verschließen, und daß, wenn beide nebeneinander im Umkreis der Tonkunst Platz haben und darin gleichberechtigt sind, das über sie hinausreichende Höchste in der Kunst doch immer die Vermählung der schönen Seele mit der schönen Form bleiben wird. Und wenn das Letzte auch nur Wenigen, nur den Hohenpriestern der Kunst gegeben ist, und wenn auch nur ein Beethoven zugleich Romantiker und Classiker (Leonorenouvertüre und die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses"), nur ein Mozart zugleich Classiker und Romantiker („Idomeneo" und „Don Juan") zu sein vermochten, so zählen doch auch Romantik und Classicität, wenn man sie in keinem kleinlichen, sondern in einem großen Sinne begreift und die zwischen ihnen und auf der

Grenzscheide beider existirenden Gattungen mit in's Auge faßt, so zahllos verschiedene Ausdrucksgebiete und Stilarten, daß es nie an Gelegenheit zu künstlerischer Bethätigung mangeln und auch hier Schiller's Wort gelten wird: „Raum für Alle hat die Erde". Nur so erschaut, dehnt sich das Reich der Kunst grenzenlos und unermeßlich aus wie das Firmament, zu dessen Herrlichkeit, neben den Sonnen, doch auch die Sterne zweiten und dritten Ranges mit beitragen; so auch nur schränkt sich die Genußfähigkeit im Reiche des tönenden Schönen nicht auf ein ängstlich umzirkeltes Gebiet ein, sondern findet einen reichen, fast unerschöpflichen Spielraum. Ausschließlich auf eine Schule, eine Periode, einen Meister schwören, heißt daher in der Kunst arm sein und sich selbst um eine Fülle reinsten Genusses betrügen. Denn das Reich der Musik ist (wie das der Kunst) ein Weltreich, das viele Provinzen zählt; ihre Sprache aber tönt zu verschiedenen Zeiten anders und redet in vielerlei Zungen zu uns. In welcher Weise sie aber auch auf uns wirke, sie erscheint immer berechtigt, wo sie sich als der tiefe und echte Ausdruck des Gemüths- und Geisteslebens einer Volksseele oder einer besonderen Culturepoche darstellt.

Wir deuteten schon früher in diesem Werke an, daß die letzte, für die Menschheit sowohl, als für die Kunst zu erwartende Epoche ein Zeitalter des Universalismus sein werde. Goethe's Idee einer „Weltliteratur" war bereits eine Vorbotin der sich verbreitenden Anschauungen eines solchen kommenden dritten Weltzeitalters, und zwar eine Ankündigung desselben im Reiche der Dichtung. Für die Wissenschaft gewann eine ähnliche Vorbedeutung die gleichfalls von Goethe ausgehende, jedoch erst von Alexander von Humboldt wahrhaft entwickelte vergleichende Methode, aus welcher dem Altmeister der Naturforscher unseres Jahrhunderts die große und entscheidende That der Darstellung seines „Kosmos" erwuchs. Daß es uns auch in der Musik nicht an ähnlichen Vorzeichen eines für sie anbrechenden neuen Kunstzeitalters mangelt, zeigte, abgesehen von dem in Mozart's Person und seinen Werken bereits zur Thatsache gewordenen musikalischen Universalismus, auch die 1885 stattgefundene, nicht bloß nationale, sondern weltumfassende Feier der Wiederkehr des 200. Geburtstages der beiden unübertroffenen Dioskuren des polyphonen Stils: Bach und Händel, sowie besonders der Umstand, daß sich an derselben, in den geklärteren Regionen beider gegnerischer musikalischer Feldlager, ebensowohl die Romantiker, als die Classiker lebhaft betheiligten. Die bewußte und feste Ueberzeugung davon jedoch: daß alle Beschränkung der Tonkunst auf Parteiprogramme eine Verarmung und Vereinseitigung derselben bedeute und darum einer universalistischen Anschauung der Musik zu weichen habe, wird erst dann in die Reihen der Fachgenossen und Musikfreunde allgemeiner eindringen, wenn auch im Reiche der Künste die „vergleichende Methode" Platz gegriffen haben und durch sie festgestellt sein wird, inwieweit auch die Musik (eben weil sie eine Kunst ist) denselben ewigen und unabänderlichen Gesetzen untersteht (gleichviel ob sich dieselben im Reiche der Idee, des ästhetisch Schönen, des Proportionalen oder der künstlerischen Stil- und Ausdehnungsformen manifestiren), denen die übrigen Künste ihr Dasein verdanken, und bis zu welchem Punkte sie sich daher solchen Normen, falls sie überhaupt noch eine Kunst bleiben will, zu unterwerfen hat.

Der Verfasser wagte in den Jahren 1869 und 70 den Versuch einer solchen vergleichenden und die Musik zum ersten Mal in eine derartige Untersuchung mit

einbeziehenden Betrachtung der Künste. Ihm sind auf den damals eingeschlagenen Wegen seitdem Andere mehr oder weniger gefolgt. Doch dürfte es, da gut Ding Weile haben will, noch eine geraume Zeit dauern, bis wir die beiden Motoren aller in der Geschichte der Künste und der Literatur epochemachenden Kunstgestaltung, bis wir jene geheimnißvollen Mächte, die sich in dem männlichen Genius der Classicität und dem weiblichen Genius der Romantik gleichsam personificirt haben, auch in der Musik versöhnt einander die Hände reichen sehen. Ein geistvoller Zeitgenosse apostrophirte vor Kurzem die Altmeister Bach und Händel mit ein paar treffenden, an den griechischen Sänger Timotheus und die heilige Cäcilia gerichteten Worten aus dem schwungvollen Schlußchor von Händel's „Alexandersfest". Hoffen wir, daß die Menschheit dereinst dem classischen Kunstgenius, der das Irdische verklärt, und der romantischen Kunst, die das Wunder in's tägliche Leben stellt, ebenfalls werde zurufen können: „Theilt Beide nun den Kranz: er zog die Menschen himmelan, die Engel sie herab!"

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Namen-Verzeichniß.

A

Abert, Jos. 1061.
Abt, Franz 880. 1059. 1062.
Abyngton, Henry 661.
Achmed ben Muhamed 85.
Adam (Chorherr) 193.
Adam von Fulda 398.
Adam, A. Ch. 914. 933 f. 947.
Aeschylus 135.
Agazzari, Ag. 481.
d'Agoult, Gräfin 1034.
Agricola, Alex. 342.
Agujari, Lucrez. 1110.
Aichinger, Gregor. 500. 543 f.
Aist, Dietmar v. 222.
Alard, D. 1116.
d'Albert, E. 1036. 1114.
Alberti, Domenico 489.
Albinoni, Tommaso 490.
Alboni, M. 833. 971.
Albrechtsberger, J. G. 614. 727. 767.
Albrici, V. 568.
Albuzzi-Todeschini, Teresa 615.
d'Alembert, Jean le Rond 688.
Alfred (engl. König) 192. 661.
Alkan, Ch. H. V. 939. 1116.
Alkman 121.
Allegri, Gregorio 64. 347. 463.
Altnikol, J. Ch. 639.
Alvsleben, M. Otto 1108.
Alygius 148.
Amati 477.
Ambros, A. W. 871. 1048. 1068 f. 1102.
Ambrosius 172.
Ammon, A. B. 544.
Amorevoli, Angelo 589.
Amphion 111.
Anacker 1047.
Ander, Al. 1112.
Anerio, Felice 463.
Anerio, Giov. 463.
Anfossi, P. 963.
Animuccia, Giov. 353. 455.
Apollon 47. 112.
d'Aquila, Marco 451.
Aquino, Thomas v. 194.
Archilei, Vittor. 470.
Arion 121.
Ariosti, Attilio 657.
Aristonimos 147.
Aristote 274.
Aristoteles 145.
Aristoxenos 146.
Arkadelt, Jakob 297. 319 f. 326. 348. 352 f.
Arnaud, Abbé 687. 688.
Arrieta, J. 1105.
Artôt, Désirée 966. 1111.
Artus (aux Couteaux) 521.
Artusi, G. M. 469. 473.
Assaph 68. 79.
Astarte 53.
Astorga, Emanuele 399. 509.
Athenodor 147.
Auber, D. F. E. 740. 824. 886. 888. 890 891. 892. 900 ff. 928. 929. 930 ff. 945. 947. 1011. 1080.
Auxcouste 538.
Avicenna 85.

B

Babbi, Gregorio 589.
Bach, A. Magdal. 635 f.
Bach, Christ. 388. 499. 631.
Bach, Christ. Friedr. 650.
Bach, Friedemann 575. 639. 648. 724. 1046.
Bach, Heinrich 561. 631.
Bach, Johann 631.
Bach, Joh. Ambros. 632.
Bach, Joh. Christ. 560 f. 650. 721.
Bach, Joh. Mich. 560 f.
Bach, Joh. Seb. 163. 263. 313. 332. 388. 392. 418. 480. 488. 499. 536. 538. 539 543. 550 ff. 556. 562. 570. 573 f. 583. 626. 627—652 ff. 670. 702. 706. 735 f. 760. 763. 962. 982. 984. 1046. 1073. 1120. 1121.
Bach, Michael 499.
Bach, Mar. Barb. 633.
Bach, Phil. Em. 639. 649 f. 724.
Bach, Veit 631.
Bader, C. 833. 854. 856.
Baerer, H. 785.
Bärmann, Heinrich 795.
Bai, Tomaso 347.
Baillot, Fr. 936.
Bailly du Rollet 686.
Balfe, W. 1090.
Bamhieri, A. 491.
Banck, C. 866. 881.
Banister, Gilbert 661.
Barak 60.
Barbaja 961.
Bardi, Giov., Graf v. Vernio 466 ff.
Bariola, Ottavio 491.
Bargiel, Woldem. 857. 1049.
Barrow 12.
Bassani, G. 477.
Batton, D. A. 929.
Becker, Alb. 857 1059. 1063.
Becker, Jean (Florentiner Quartett) 1117.
Becker, K. F. 1072.
Beethoven, Ludw. van 627—629. 700. 706. 735 f. 760—785. 790. 792. 815. 872. 883. 887. 915. 944—946. 974. 982—984. 987. 992. 995. 1013. 1014. 1033. 1074. 1103. 1108. 1119.
Behaim 236.
Bellermann, Fr. 1069.
Bellermann, H. 1071.
Belli, Giov. 615.
Bellini, v. 911, 963 ff., 971.
Benda, Franz 480. 611.
Benda, Georg 724. 757.
Benedict, J. 1092. 1093.
Benevoli, Orazio 464.
Bennett, Sterndale 863. 1091. 1093.
Benoit, P. 1097.
Benserade 522. 525.
Berchem, Jakob 327. 352.
Bergen, Phil. v. 370.
Berger, Ludw. 655. 853. 1052.
Bériot, Ch. A. de 938.
Berlioz, H. 699. 868. 883. 914. 947. 974. 985. 988. 989. 992. 993. 996. 1002. 1004 ff. 1017. 1020. 1022. 1024. 1025. 1030. 1031. 1033. 1038. 1043. 1082. 1090.
Bernardi, Fr. (Senesino) 589. 663.
Bernasconi, s. Wagele, A.
Bernhard, Chr. 568.
Bernhard v. Clairvaux 193.
Bernhard d. Deutsche 492.
Berti 491.
Bertini, H. 939.
Bettini 353.
Betz, Franz 1029. 1112.
Bharata 33.
Berton, H. M. (fils) 894. 896. 921.
Berton (père) 891. 894. 913. 929.
Bianciardi, Franc. 448
Biber, Heinr. Fr. v. 519. 548 f.
Binchois, Egidius 301. 311. 339.
Bini 593.
Bird, William 661.
Bitter, K. H. 86. 1071. 1074.
Bizet, G. 829. 927. 928. 929. 1048 f. 1067. 1087.
Blanc, Ad. 1082. 1089.
Blangini, G 929.
Blume, H. 854 855 f.
Blumner, Mart. 857. 1059. 1063.
Boccherini, Luigi 593. 886. 971.
Bodenschatz, Erhard 541.
Böckh, A. 1069.
Böhme, M. 1072.
Boes (Buus), Jak. van 351.
Boëthius 158.
Boieldieu, F. A. 87. 739. 886. 914. 916. 922 f. 929. 930.

Boito, Arrigo 1080.
Bononcini, G. B. 488.
Bononcini d. J. 588.
Bontempi, G. A. 568.
Borbone, Bischof 323.
Bordoni, Faustina (s. Hasse, F.) 589.
Borghesi 491.
Borodin, Alex. 1102.
Bortnianski, D. 1101.
Bott, Jean 818.
Braham, John 1111.
Brahms, Joh. 761. 779. 869. 870. 882. 1044.
Brambach, Jos. 1059. 1062.
Brandt, Karoline 795.
Brandt, Mar. 1109,
Bratfisch 863.
Breitkopf u. Härtel 1052. 1073.
Brendel, Frz. 1029.
Brendel, K. F. 871. 1069.
Breteuil, v. 895.
Breuning, Steph. v. 774. 782. 1074.
Bronsart, H. v. 1036. 1058.
Bronsart, Ingeb. v. 1058.
Broschi, Carlo 589. 591. 665. 682.
Brossard, Sebastian de 538.
Bruch, Max 761. 1051. 1052.
Brühl, Graf 952.
Brüll, Ignaz 609. 934. 1055. 1059. 1065 f.
Brumel, Ant. 316 f. 323.
Brunnetti, G. 593. 971.
Büchner, F. 863.
Bülow, Cosima v., s. Wagner, Cos.
Bülow, Hans v. 1029. 1036. 1058.
Bürde-Ney, J. 966.
Bull, John 661.
Bull, Ole 1117.
Buleß, 1112.
Bungert, Aug. 1059. 1062.
Buononcini, Giov. 657.
Burbure, L. de 1098.
Burck, Joachim v. 434.
Burgmüller, Norb. 861. 881.
Burlington, Graf v. 663.
Busnois, Ant. de 290. 302. 305 ff.
Buxtehude d. Ae. 554.
Buxtehude, Dietrich 499. 554 ff. 673. 1073.

C

Cäcilie, d. H. 166. 170.
Caccini, Giulio 471. 472.
Caldara, Antonio 489.
Caletti-Bruni s. Cavalli, Fr.
Caligula 157.
Calvisius, Sethus (Jak. Kallwitz) 433.
Calzabigi, Raniero v. 683. 684.
Cambert, Robert 523. 525.
Campana 1081.
Campra, Andrea 530.
Cannabich, Chr. 724.
Carafa, M. 929. 947.
Carestini, G. (Cusanino) 589. 676.
Carissimi, Giacomo 464. 545. 1073.
Carmen 298.
Caron, Firmin 295. 301.
Caryani, G. 728.
Casetta, P. 348.
Castil-Blaze, Fr. 1082. 1089.
Catalani, Aug. 968. 969 f.
Catel, Ch. S. 898. 929. 940.
Cavalli, Francesco 349. 481. 482. 523.
Cavaliere, Emilio del 469. 470. 471. 475.
Celano, Thomas v. 194.
Cellini 464.
Cermák v. Luid. 1107.
Cernohorsky, B. 1102.
Cesaris 298.
Cesti, Marc Antonio 482.
Chalil 85.
Chandos, Herzog von 663.
Chapuy, Lorenz 247.
Charlier, Jean 258.
Chelard, H. 934.
Cherubini, M. L. 87. 700. 886. 887. 890. 891. 892 ff. 899. 900. 917. 923. 928. 929. 932. 940 ff. 956. 962. 971. 972. 974. 1013.
Chevalier 522.
Chevillard 1116. 1117.
Chezy, Helmine v. 796.
Chiron 111.
Chladni, F. 536. 1075.
Chopin, Fr. Fr. 815. 870 ff. 874 ff. 882. 883. 939. 965. 983. 990. 1005. 1008. 1032. 1033. 1091. 1104.
Chorley, H. 1092.
Choron, Alex. 940.
Chouquet, A. G. 1082. 1090.
Chrysander, Fr. 675. 1073.
Chrysostomus 172.
Ciconia, Johannes 338. 446.
Cimarosa, Dom. 582. 587. 737. 757. 963.
Clauß, Wilhelmine 854. 1052. 1116.
Clemens non papa 327. 328 f.
Clementi, Muzio 520. 757. 886.
Coclicus, Adrian Petit 326.
Cölestin I. 180.
Colasse 527.
Colbran 961.
Commer, Franz 542. 555. 1070.
Compère, Louis 323.
Constantin 171.
Conti, Francesco 583.
Corelli, Arcang. 479. 495.
Corneille, Thomas 526.
Cornelius, Peter v. 1035. 1056.
Cornello, Antonio del 468.
Corsi, Jac. 469.
Cortesi, Franc. 1080.
Coßmann, B. 1117.
Costa, M. 1091.
Coucy, Castellan von 217.
Couperin, Armand Louis 537.
Couperin, François 537.
Couperin, Louis 537.
Couperin, Louise 537.
Couperin, Nicolas 537.
Couperin, Marg. Antoin. 538.
Coussemaker, F. D. 256. 371. 1098.
Cramer, J. B. 1091.
Crane, William 661.
Crescentini, G. 968.
Cristofori, Bartolom. 518. 613.
Croce, Giovanni 448.
Curschmann, K. Fr. 861. 881.
Cusanino, s. Carestini.
Cuzzoni, Francesca 589. 590. 664.
Cyprianus 172
Czartoryska, Kathar. 877.
Czerny, K. 1103.

D

Dalayrac, N. 912. 914. 915.
Damm, Fr. 1078.
Damon von Athen 145
Damrosch, L. 1057.
David (König) 61 f.
David, Fel. 92. 97. 993. 1082. 1087. 1100.
David, Ferd. 818. 861. 862. 935. 1114.
De Ahna, H. 1117.
Deborah 60.
Dedekind, Christian 647.
Dehn, Siegfr. 842. 857. 858. 1049. 1076. 1099. 1101.
Dejazet 939.
Deiters, H. 1093.
Delaborde, J. B. 914.
De la Croix, Pierre 274. 279.
De la Guerre, Mdme. 530.
De la Hale, Adam 219. 263.
Delibes, L. 927. 1082. 1086.
Demantius Christoph. 541.
Desaides 912.
Desbordes 897.
Descartes 532.
Desmarets, H. 530.
Des Près, Josquin 263. 324. 340. 405.
Dessauer, Jos. 880.
Destouches, A. C. 530.
Devrient, Ed., 859.
Dietrich, A. 861.
Dio Cassius 40,
Diodor 148. 156.
Diodor (Mönch) 168.
Dionysos 113.
Diruta, Girolamo 491.
Ditters, Karl v. Dittersdorf 520. 582. 682. 699. 709. 737. 757.
Döhler, Th. 1103.
Dörffel, A. 1072.
Doles, Johann Friedr. 600. 603. 879.
Dommer, A. v. 871. 1069.
Donati, B. 448.
Doni, Battista 469.
Donizetti, G. 966 ff. 740. 829. 911. 934. 971. 1079.
Donndorf 868.
Dorer 119.
Dorn, Heinr. 800. 865. 880. 1022.
Dowland, John 661.
Dräseke, Fel. 1058.
Draghi 482.
Dreyschock, Al. 1103.
Drobisch, M. W. 536.
Drouet, L. 939.
Duchemin 353.
Dufay, G. 282. 287. 296. 297. 299. 308. 338.
Dumanoir I u. II 248.
Dumont, Henri 521.
Duni, F. R. 912. 913.
Dunstable, J. 660.
Dupont, F. A. 863.
Duport, L. 885. 936.
Duprez, Louis 912.
Durante, Francesco 506. 508 f. 681.
Durastanti 589.
Dux (Ducis), Benedikt 377.
Dvorák, A. 1103 f.
Dygon, John 661.

E

Eberlin, J. F. 724.
Eberstorff, Peter v. 246.
Eccard, Johannes 418. 435. 539.
Eck, Franz 814.
Eckert, K. 1054. 950.
Eeden, van den 766.
Ehrlich, H. 1077.
Eitner, R. 1071. 1073.
Elleviou 896.
Eloy 301.
Engel, Gust. 1077.
Enzemüller 541.
Ephrem, St. 173
Erard, J. B. 923. 949.

Erbach, Christian 542. 544.
Erdödy, Marie 784.
Ernst, Heinr. Wilh. 822.
Essipoff, A. 1113 f.
Esterhazy, Fürst 710.
Esterhazy, Karoline v. 802 f.
Ethan 68.
Euklid 147.
Euripides 135.
Euterpe 112.
Eyck, H. van 303.

F

Faccio, Franco 1080.
Farina, Carlo 477.
Farinelli, s. Broschi, Carlo.
Fasch, K. F. 854.
Faßmann, Aug. v. 854. 855.
Fattorini 491.
Faugues, Vincentius 295. 301.
Faustina, s. Hasse, Faust.
Fay, Stephan 1107.
Fayolle, F. J. M. 940.
Fayrfax, Robert 661.
Ferat 24.
Ferrabosco, Domenico 454.
Ferrari, D. 593.
Ferreira d'Arneiro 1106.
Festa, Costanzo 454.
Fétis, F. J. 371. 914. 933. 947. 962. 1068. 1097.
Fibich, Z. 1104.
Field, J. 1091.
Fiévée 923.
Fillago 491.
Fink, Heinr. 404.
Fink, Herm. 405.
Fioravanti, Val. 587.
Flavian 168.
Florimo, Franc. 1081.
Flotow, Friedr. v. 829. 831 f. 834.
Fo-Hi 9. 16.
Folz 236.
Forkel, J. N. 1068.
Francesina 589.
Franchomme, A. 1116.
Franck, Melchior 500. 558 f.
Franko von Köln 205 ff. 250. 276 ff. 398.
Franko von Paris 276.
Franz, Rob. 983. 1047 f.
Frasi 589.
Frauenlob, s. Heinrich v. M.
Frege, Livia 863.
Frescobaldi, G. 388. 491. 492. 494 f. 622.
Friedrich d. Gr. 610. 639 f.
Friedrich Wilhelm III. 949.
Friedrich Wilhelm IV. 952.
Froberger, Joh. Jak. 499. 547.
Fürnberg, Baron von 710.
Fürstenau, A. B. 797. 1072.
Fürstenau, K. 1072.
Fürstenau, M. 1072.
Fugger, Jakob 435. 544.
Fux, Johann Joseph 499. 571 ff.

G

Gabrieli, Andrea 446. 450. 468. 484. 704.
Gabrieli, Giovanni 447. 450. 479. 484. 544. 569. 704.
Gade, Niels 761. 779. 862. 985. 1093 ff.
Galilei, Vincenzo 469.
Galuppi, Baldassare 489. 587.
Gallus (Handl) 500. 540.
Gamucci 1081.
Gandharven 21.
Garcia, Manuel 590. 938.
Garlande, Jean de 268. 274. 401.
Gaspari, Gaet. 1081.
Gasparo di Salo 477.
Gastoldi, G. G. 448.
Gatti, Teobaldo de 530.
Gaveaux, P. 915.
Gaviniés, P. 885. 935. 936.
Geminiani, A. 479.
Generali, P. 963.
Gennzinger, Frau v. 727.
Georg II. 676.
Georg IV. 961.
Gerbert v. Hornau 256.
Gerhardt, Paul 397.
Gerle, H. 549.
Gernsheim, Fr., 861. 1051. 1054.
Gervinus, G. G. 1073.
Gesius, Barthol. 434.
Gevaert, F. A. 1098. 371.
Geyer, Fl. 1021. 1075.
Gilbert 525.
Giles, Nathanael 661.
Ginguené, P. L. 688.
Gladkowska, Konst. 875.
Glarean 323.
Glasenapp, C. F. 1029.
Glinka, M. J. v. 1101. 857.
Gluck, Alex. 678.
Gluck, Chr. Wilib. v. 583. 623. 626. 677—702. 706. 735 f. 737. 815. 817. 891. 894. 901. 916. 940. 941. 954. 962. 971. 1013.
Gluck, Maria Anna 681.
Gluck, Walburga 678.
Godard, B. 1082. 1088 f.
Goes, Damian a 312.
Goethe, J. W. v. 697. 858.
Goetz, Herm. 1059. 1067.
Goetze, Franz 1112.
Goldmark, K. 78. 911. 829. 993. 1059. 1065. 1100.
Goldschmidt, A. v. 861. 1000. 1056.
Golinelli, St. 1081.
Goltermann, G. 1117.
Gombert, Nikolas 263. 326. 327. 341. 703.
Gomez, C. 1106.
Gordigiani 1081.
Gossec, Fr. Jos. 371. 891. 894 f. 909. 914. 935.
Gottfried von Straßburg 229.
Goudimel, Claude 310. 327. 353. 463.
Gounod, Ch. F. 829. 911. 928. 929. 992. 996. 1082 ff.
Gouvy, Theod. 1054.
Grädener, Karl 1049.
Grammann, K. 991. 1056.
Grassi 650.
Grassini 968.
Graun, J. G. 648. 878.
Graun, Karl Heinr. 593. 599 f.
Greco, G. 508.
Gregor d. Gr. 175 f.
Grell, Ed. 854. 1059. 1063.
Grétry, A. E. M. 371. 794. 886. 890. 891. 914. 916. 918 f. 928. 929. 944.
Grieg, Edv. 1095.
Grillo 491.
Grimaldi (Nicolini) 589.
Grimm, F. M. v. 915.
Grimm, Otto 1046. 1059. 1061.
Grisi, Giud. 833. 971.
Grisi, Giul. 833. 971.
Gritti, Doge 349.
Grützmacher, Fr. 1117.
Guadagni 683.
Guammi, Giuseppe 491.
Guarducci, Tomaso 589.
Guarnerius, Wilhelm 314.
Guglielmi, Pietro 586.
Guicciardi, Julia 783.
Guidiccioni, Laura 470.
Guido v. Arezzo 173. 191. 199 ff. 202 f. 514.
Guignon, Jean Pierre 248.
Gumpeltzhaimer, Adam 500. 541. 559.
Gumprecht, O. 1072.
Gura, E. 1112.
Gurlitt, Corn. 1059. 1062.
Gyrowetz, Adalbert 603.

H

Hadlaub 236.
Hähnel, E. J. 785.
Händel, Dorothea 656.
Händel, Georg Fr. 60. 147. 451. 464. 480. 499. 507. 583. 590. 623. 626. 652—677. 679. 702. 706. 735 f. 962. 982. 1073. 1120. 1121.
Hagen, F. H. v. d. 1071.
Halévy, J. F. E. 829. 886. 890—892. 904. 909 f. 928. 929. 931. 933. 947. 1080. 1100.
Hallé, Ch. 1091 f. 1116.
Hallström, J. 1095 f. 1105.
Hammerschmidt, Andreas 499. 559. 1046.
Hanslick, Ed. 1068. 1077.
Harrach, Graf 731.
Harriers-Wippern, L. 1052.
Hartmann v. d. Aue 229.
Hartmann, Emil 1095. 1117.
Hasler, Leo 500.
Hasse, Faustina 590. 598. 615. 664.
Hasse, Johann Adolf 506. 582. 598 f. 757.
Haßler, Hans Leo 418. 447. 542. 544.
Hauptmann, Mor. 551. 818. 860 f. 1046. 1076. 1114.
Hausmann, R. 1117.
Haydn, Jos. 77. 400. 626. 628. 649. 673. 676. 702—732. 736. 790. 792. 815. 883. 914. 957. 962. 971. 974. 986. 1074.
Haydn, Michael 601 f.
Hebenstreit, Pantaleon 614.
Heidegger, 661.
Heidel 675.
Heimsoeth 1069.
Heine, H. 1034.
Heinefetter, Sabina 818.
Heinichen, J. D. 591.
Heinrich v. Meißen 232 f.
Heinrich v. Veldeke 222.
Heinrich VIII. v. England 661.
Helena, Kaiserin 171.
Heliogabalus 157.
Hell, Th. 800.
Helmholtz, H. 593. 1075.
Heman 68. 79.
Henschel, G. 1112.
Hensel, Fanny 853. 864.
Henselt, Ad. 853.
Heraklit 147.
Herbeck, Joh. 1059. 1061.
Hérold, L. J. F. 826. 886. 927 ff. 930.
Herz, H. 935.
Herzogenberg, H. v. 1067. 1059.
Hesse, A. 822. 880.
Hierotheus 172.

Hilarius 172. 181.
Hiller, Ad. 1046.
Hiller, Ferd. 1049 ff. 853. 862. 867. 909. 947. 1052.
Hiller, Johann Adam 600. 607. 913.
Hippeau, Edm. 1004. 1007.
Hobrecht, Jakob 301. 313. 315. 322.
Hochberg, B. v. 1059. 1067.
Hofer 549.
Hofhaimer, Paul 398.
Hofmann, H. 857. 1055. 1056.
Hollander, s. Jans, Christ.
Holstein, Franz v. 861. 1059. 1066.
Homilius, G. A. 650.
Hopffer, Bernh. 1059. 1061.
Houdon 701.
Hougfeld 724.
Huber, Hans 1059. 1062.
Huber Jos. 1058.
Hucbald s. Ubaldus.
Hünten, Franz 935.
Hullah, J. 1093.
Hummel, Joh. Nep. 756. 761. 782. 862. 882. 1049.
Hykaert (Ykaert), Bernhard 344.

J

Jacopo 296.
Jacopone 194.
Jacquet, Elis. Claude 530.
Jadassohn, Sal. 861. 1051.
Jadin, H. 936.
Jadin, L. E. 915. 936.
Jahn, O. 1052. 1074.
Jan, K. v. 1070.
Jannequin, Clement 340. 703
Jans, Christian 329. 355.
Jeanrenaud, Cäcilie 863.
Jensen, Ad. 1048.
Joachim, Jos. 818. 861—863.
Jedithun 79.
Ingegneri, M. A. 473.
Joachim, Am. 1110.
Joachim, Jos. 1113 ff.
Johannes 192.
Johannes von Salzburg 396.
Jomelli, Nicolo 509. 582. 585. 594. 958.
Joseph II. 686.
Josquin de Près 313. 383.
Jouy 897.
Isaak, Heinr. 383. 394. 399. 403. 465.
Isis-Hathor 36. 37.
Isouard, Nic. 921 f. 890. 914. 916. 929.
Juan IV. v. Portugal 510 f.
Jubal 56.
Jullien, M. 1089 f.

K

Kade, O. 1071.
Kalkbrenner, Friedr. 939.
Kallinatha 24.
Kalliwoda, Wenzeslaus 835. 881. 882.
Kallwitz, Jak. s. S. Calvisius.
Kang-Hi 10.
Karasowsky, Mor. 877.
Karl d. Gr. 184.
Karl X. 946.
Karl August 697.
Kastner, G. 1082. 1090.
Kauer, Ferd. 809.
Keiser, Reinhard 608. 657.
Kéler, Béla 1107.
Kerl, J. K. v. 499. 545 f.
Kiel, Fr. 857. 861, 1059. 1062 f.
Kielmannsegge, v. 660.
Kiesewetter, R. G. 808. 1068.
Kittl, J. Fr. 1103.
Kind, Friedr. 796.
Kirchner, Theod. 1049.
Kirnberger, J. Ph. 614.
Kittel, J. Chr. 568. 880.
Kittl, Friedr. 1020.
Klein, Bernh. 878. 1052.
Klengel, Alex. 879.
Klopstock, Fr. G. 682. 697.
Klughardt, A. 1059.
Knorr, Jul. 865.
Köchel, L. v. 732. 1073.
Königslöw, O. v. 1117.
Köster, Louise 1108.
Köstlin, H. 1069.
Köstlin, K. 1077.
Konrad v. Würzburg 229.
Kozeluch, L. 758.
Krates 143.
Kratinos 147.
Krebs, Joh. Ludwig 650.
Krebs, Karl 1113.
Krebs, Mary 1113.
Kreißle v. Hellborn, H. 1074.
Kretschmer, Edm. 829. 1059. 1066.
Kreutzer, Konradin 800 f. 835.
Kreutzer, Rod. 768. 880. 899 f. 929. 936.
Krischna 22 f.
Krug, Arn. 1058.
Krüger, Ed. 1070.
Kücken, Fr. W. 881.
Kürenberger 222.
Kufferath, J. H. 818.
Kuhnau, Johann 519. 556 f. 723.
Kullak, Theod. 857.
Kurz (Komiker) 710.
Kusser, Siegmund 608.

L

Labitzky, Jos. 882.
Lablache, L. 833. 971.
Laborde, B. de 939.
Lachner, Franz 761. 800 f. 809. 829. 882. 911. 1059.
Lachner, Ignaz 809.
Lachner, Vincenz 809. 882.
Lacombe, L. B. 939. 1082. 1088.
La Harpe, J. F. de 688.
Lahoussaye 593.
Lalande, H. Cl. 964.
Lalouette 527.
La Mara 1072.
Lamia 147.
Landino, Francesco 296.
Landsberg 953.
Lanner, J. 882.
La Rue, P. de 314. 323. 383.
Lasos 123.
Lassen, Ed. 1035. 1057 f. 1114.
Lassus, Ferdinand 356.
Lassus, Orl. 263. 329 f. 355 ff. 544. 703.
Lassus, Rudolf 356.
Laube, H. 1022.
Lauffensteiner 549.
Lauterbach, Joh. 1117.
Leclair, J. M. 885. 935.
Ledebur, K. v. 1078.
Le Fage 940.
Legrenzi, Giovanni 482. 485. 507. 622.
Lehmann, L. 1085. 1109.
Lenz, W. v. 1102.
Leo, Leonardo 509.
Léonard, H. 944.
Leoni, Leone 448.
Léonin 272.
Lesueur, J. Franç. 891. 894. 898 f. 909. 1005.
Levi, Herm. 1029.
Liberati, Antonio 464.
Lichnowski, Fürst 785.
Lind, J. 824. 833. 864. 966. 1052. 1096.
Lindblad, F. 1096
Lindpaintner, P. J. v. 800 f. 834. 881 f.
Linos 3. 38.
Lipinski, K. J. v. 821. 862. 1117.
Lipsius, Mar. s. La Mara.
Liszt, Franz 815. 869. 883. 939. 987. 988. 991—993. 996. 1003. 1005. 1007. 1008. 1024. 1029 ff. 1038. 1043. 1048. 1103. 1104. 1107. 1114.
Lobe, J. C. 1076.
Lobkowitz, Fürst 785.
Lobwasser, Ambros. 432.
Locatelli, P. 495. 885.
Löwe, Karl 806. 807. 985.
Löwe, Sophie 831 f. 863.
Logier, J. B. 939.
Lolli, Ant. 593. 885.
Logroscino, Nicolo 506. 520.
Lombardini, Maddalena 593.
Lorenzo (il Magnifico) 465.
Lorini 1111.
Lortzing, Alb. 583. 609. 800 f. 829 f. 835.
Lossius, Lukas 432.
Lotti, Antonio 486 ff. 507. 622. 704. 981.
Lucca, Pauline 833. 1085. 1109.
Ludwig d. Fromme 185.
Ludwig XIV. 524 ff.
Ludwig I. v. Bayern 701.
Ludwig II. v. Bayern 1026.
Lulli, Giov. Batt. 523 ff. 885. 913.
Luther, M. 263. 384. 444.
Luzzaschi 491.
Lwoff, A. v. 1101.

M

Macfarren, Al. 1090.
Macfarren, Nat. 1090.
Machaut, Guill. v. 280. 296. 521.
Macrobius 158.
Mafleuroy, Clotilde 923.
Maggini, G. P. 477.
Mahu, Steph. 418.
Maillart, Aimé 1084.
Maldeghem, van 371. 1099.
Malibran, Alex. 818.
Malibran, M. 833. 933. 938. 971.
Mallinger, Math. 1109.
Malten, Therese 1029.
Mancini, Giambattista 589.
Manelli, Fr. 481.
Maneros 3. 38.
Manfredi 593.
Mangold, K. 1059. 1067.
Mantius, Ed. 854. 856.
Mara, s. Schmeling, Elis.
Marais, Marin 530.
Marcello, Benedetto 488. 490.
Marchand, Louis 532. 634.
Marchesi, L. 968.
Marchetti, Fil. 1080.
Marchetto da Padova 209.
Marenzio, Luca di 349. 470.
Maria, Giov. 463.
Marie Antoinette 686.
Maria Antonia 610.
Maria Theresia 686.
Marini, Biagio 477.

Marius 613.
Marmontel, A. F. 688. 939.
Marpurg, F. W. 536. 614.
Marschner, Heinr. 800 f. 880. 910 f. 983. 985. 1023.
Marsyas 113.
Martin 757.
Martinez, Marianne v. 710.
Martini, Giambattista 591 f.
Martini, P. A. 915.
Martini, Padre 682. 957. 1068.
Marx, Ad. B. 858. 995. 1076.
Maschera 491.
Massé, V. 1082. 1086.
Massenet, J. 911. 1082. 1085 f.
Materna, Am. 1029.
Mattei 957.
Mattheson, Johann 550. 609. 657 f.
Mauduit, Jacques 521.
Maurer, Ludw. Wilh. 821.
Mayr, S. 963. 966.
Mayseder, Joseph 831. 835.
Mazzocchi, Gebr. 464.
Méhul, E. N. 35. 699. 794. 886. 916. 919 ff. 923. 947. 1013.
Mei, Girolamo 470.
Meiland, J. 54. 500.
Meinardus, Ludw. 858. 1059. 1061.
Melzi, Fürst von 678.
Mendel, H. 1078.
Mendelssohn, Fel. 77. 517. 569. 628. 676. 761. 779. 801. 835—884. 887. 947. 976. 985. 991—993. 1009. 1034. 1043. 1047. 1049. 1050. 1052. 1082. 1084. 1090. 1091. 1093. 1094. 1100.
Meneghini 593.
Mengs, Raphael 584.
Menter, Soph. 1036. 1113. 1116.
Mercadante, S. 829. 911. 963.
Merkel, Gust. 1059. 1062.
Mersenne, Marie 521. 532.
Merulo, Claudio 388. 450. 468. 515.
Mestrino, N. 593.
Metastasio 678. 931.
Methfessel, A. G. 880.
Mettenleiter, J. G. 512. 1070.
Metternich, Fürst, 961.
Meyerbeer, Giac. 77. 96. 688. 793. 800 f. 810—835. 890 ff. 904. 908. 910. 929. 931. 940. 941. 953. 962. 992—994. 1008. 1011. 1023. 1024. 1033. 1080. 1099. 1100.
Michalesi, Al. 1113.
Mieksch, J. A. 865.
Mieksch, Marie 865.
Mierzwinsky 1111.
Mihalovich, E. v. 1000.
Milano, Francesco da 451.
Milanollo, Maria 937.
Milanollo, Teresa 937.
Milde (Ehepaar) 1029.
Milder-Hauptmann, P. A. 697. 854.
Milleville, Alex. 491.
Milleville, Franz 491. 494.
Mirjam 105.
Mislivecek (Venturini) 594.
Mitterwurzer, A. 1029.
Mizler, L. Ch. 577.
Monsigny, P. A. 912—914. 918.
Monte, Philippus de 330. 370. 446.
Monteclair 530.
Monteverde, Claudio 349. 473. 1013.
Monticelli 615.
Morales, Chr. 455. 513.
Moravie, Jérôme de 277.
Morlacchi Fr. 589. 796. 969.
Morzin, Graf 710.
Moscheles, Ign. 772. 782. 859. 861 f. 1052.
Moschos 138.
Moses 35. 56. 61. 68.
Mosevius, J. Th. 879.
Mosonyi, M. 1107.
Moszkowski, M. 1104.
Moulu, Pierre 326.
Mouret, Joseph 530.
Mouton, Jean 326.
Mozart, Constanze (geb. Weber) 751.
Mozart, Leopold 724. 750.
Mozart, Wolfg. 35. 87. 180. 400. 520. 583. 626. 628. 629. 685. 700. 703. 726 ff. 732—759. 765. 790. 792. 815. 887. 905. 916. 930. 954. 957. 982. 984. 987. 996. 1003. 1013. 1014. 1119.
Müller, Gebr. 1117.
Müller-Hartung 1059. 1062.
Müller, Ottfr 1069.
Müller, Wenzel 757.
Muffat, Georg 548.
Muffat, Gottlieb 575.
Muhamed ben Issa 86.
Muris, Jean de 279 f.
Musiol, Rob. 1078.

N

Naldini, Sante 463.
Nanini, Bernardo 463.
Nanini, Giov. Maria 458. 462 f.
Napoléon I. 893. 896. 899. 970.
Napravnik, Ed. 1104.
Nardini, Pietro 593. 885.
Nareda 20.
Naumann, Em. 861. 863. 995. 996. 1024. 1027. 1034. 1062. 1093. 1108. 1120.
Naumann, Ernst 1049.
Naumann, Johann Gottlieb 582. 593. 602 f. 615. 757. 1046.
Neefe, Chr. G. 766.
Neithard, Heinr. 864.
Neruda, Wilh. 937. 1116.
Neri, Filippo 457. 479. 491.
Nero 156.
Neßler, Vikt. 1059. 1067.
Nesvadba, Jos. 1104.
Neukomm, S. 731.
Neusiedler 549.
Ngai-Ti 10.
Nichelmann, Chr. 724.
Nicodé, L. 1059.
Nicolai, Otto 583. 609. 740. 829 ff. 1055.
Nicolini, s. Grimaldi.
Nielson 966.
Niemann, Alb. 833. 1029. 1112.
Niese, C. 1081.
Nietzsche, Fr. 1029.
Nikomachos 147. 148.
Nilsson, Christ. 1111.
Nisard, Th. 371. 1098.
Nithart v. Reuenthal 229.
Nohl, L. 1029.
Nordraak, R. 1095.
Normann 1116.
Notker, Balbulus 193.
Nottebohm, M. G. 1068. 1074.
Nourrit, Ad. 912.

O

Odington, Walter 262. 270. 401. 660.
Oettingen, A. v. 1075.
Offenbach, J. 1082. 1086 f.
Okeghem, J. 309. 311 f. 340.
Olympos d. Ae. 111. 117.
Olympos d. J. 119.
Omar, Kalif 105.
Onslow, G. 761. 882. 937.
Orcagna 283.
Orgeny, Agl. 1111.
Orpheus 111.
Ortiz, Diego 455. 513.
Osiander, Lukas 418. 433.
Osiris 36.
Otto, Jul. 1062. 880.
Oulibicheff, A. v. 1102.
Ouseley, F. A. G. 1092.

P

Pachelbel, Johann 499. 562.
Pacini, G. 963.
Padilla y Ramos 1111.
Pasdeloup 1088.
Paer, Ferd. 588 f. 929. 956. 963.
Paesiello, G. 586 f. 757. 893. 894. 899. 956. 960. 963. 969.
Paganini, N. 972 ff. 1006. 1010.
Pagin 593.
Paisiello, s. Paesiello.
Paita, Giovanni 589.
Palestrina, G. P. 455 ff. 263. 349. 353. 361. 383. 454. 459 ff. 481. 497. 622. 704.
Pallavicini, C. 482.
Pallavicino, B. 448.
Panseron, A. 939.
Papier, Rosa 1110.
Parabosco 351.
Parbuti 23.
Pasi, Antonio 589.
Pasquini, B. 388.
Pasta, G. 966. 970.
Patti, Ad. 966. 1111.
Patti, Carlotta 1111.
Patti, Salvat. 1111.
Paul, Osk. 1078.
Paumann, Conr. 398.
Pedrotti, C. 1080.
Peisistratos 133.
Pergin, Marianna 680 f.
Pergolese, Giov. Batt. 582. 581.
Peri, Ach. 1013.
Peri, Jacopo 470. 471 f. 480. 522. 689.
Perikles 135.
Persiani, F. 971.
Persuis, Loiseau de 899 f. 929.
Perotin 262. 265 f. 273.
Perrin, P. 525.
Persiani, Fanny 833.
Peruzzi 589.
Pescetti, G. B. 489.
Pevernage, Andreas 331.
Pfretzschner 863.
Philidor d. Ae. 913.
Philidor, F. A. D. 895. 913.
Philis, Jeanne 926.
Phrynis 138.
Piccini, Nicola 509. 582. 585 f. 687 f. 891. 948.
Pierchon, s. La Rue, Pierre de.
Pindar 131.
Pinsuti, Ciro 1080 f.
Pio IX. 1036.
Pipin 184.
Pisendel, Georg 611.
Pistocchi, Antonio 590.
Planer, M. 1023.
Plato 144.
Pleyel, J. J. 731.
Pleyel, M. F. D. 939.
Pölchau, G. 1071.
Poglietti, Alessi. 388. 572.

Pohl, K. F. 1074.
Polidoro. Fed. 1081.
Polietti, s. Poglietti, Al.
Poll-dro, G. B. 973.
Polymnestus 125.
Ponchietti, Am. 1080.
Popelinière 533.
Popper, D. 1117.
Porpera, Nic. 506. 584. 710.
Porta, Costanzo 347. 446.
Potocka, Gräfin 877.
Pougin, Arth. 1082. 1090.
Präger W. 1059. 1092.
Prätorius, Hieronymus 500. 553.
Prätorius, Jakob, s. Schultz, J.
Prätorius, Michael 517. 563 ff.
Pratinas 134.
Proch, H. 861.
Proske, K. 1070.
Prudent, E. 939.
Ptolemäus 148.
Pugnani, G. 593. 885.
Punto, G. 768.
Purcell, Henry 661.
Puschmann 236.
Putini 615.
Pythagoras 18. 123. 128 f.

Q

Quanz. Joh. Joach. 480. 508. 519. 611.
Quinault, Phil. 526.

R

Raaff, Anton 600.
Rabanus Maurus 192.
Radecke, Rob. 1054.
Radziwill, Fürst 795.
Raff, Joach. 761. 779. 992. 1035. 1059 f.
Raimondi, P. 968 f.
Rameau, Jean Philipp 530 ff. 536. 592. 680. 885. 913. 1075.
Rappoldi, Ed. 1117.
Reber, H. N. 1082. 1088.
Rebling, Gust. 880.
Regis, Joh. 301.
Reicha, A. 921. 933. 936. 1005.
Reichardt, J. Fr. 757. 800. 809 f. 880. 882.
Reicher-Kindermann 1029.
Reinecke, Karl 853. 1051. 1052.
Reinken, Joh. Ad. 499. 553 f.
Reinmar d. Ae. 229.
Reinmar v. Zweter 229.
Reinthaler, K. 858. 1053 f.
Reissiger, J. G. 800 f. 835. 878. 882. 969.
Reißmann, A. 1069.
Rellstab, L. 951.
Reutter, G. K. 708.
Rezio 1006.
Rhau, Georg 418.
Rheinberger, Jos. 1059. 1064.
Ricci, F. 969.
Ricci, L. 969.
Richafort, Jean 326.
Richter, E. F. 1076.
Richter, Hans 1029.
Riedel, Herm. 1058.
Riedel, K. 1058.
Riehl, W. H. 925. 959. 1077.
Riemann, H. 1078.
Ries, Ferd. 782.
Ries, Hubert 818.
Ries, Frz. 1059. 1061.
Riese 1112.
Rietschel, E. 798.
Rietz, Jul. 756. 862. 1052. 1093.
Righini, Vincenzo 589.
Rinck, J. Ch. H. 880.
Rinuccini, Ottavio 469. 473.
Ritschl, Fr. W. 1074.
Ritter, A. G. 880.
Robert v. Frankreich 193.
Rocher, Hippolyte 834.
Rochlitz, Fr. 795.
Rode, Pierre 769. 818. 923. 936. 937. 972.
Rösler, Franz 594.
Roger, G. H. 925. 1112.
Roi, Jean de, s. Regis.
Roland v. Lattre, s. Lassus, Orl.
Romani, Felice 964.
Romanina 589.
Romberg, Andr. 821.
Romberg, Bernh. 821.
Roquette, O. 1032.
Rore, Cyprian v. 327. 328. 350. 445 f.
Rosenplüt 236.
Rosetti, s. Rösler, Frz.
Rossini, G. 688. 739. 770. 886. 890. 891. 904. 906 ff. 940. 941. 947. 953. 955 ff. 974. 1011. 1079.
Rouget de l'Isle 895.
Rousseau, J. J. 611. 688. 696.
Rovetta, G. 482.
Rubinelli 968.
Rubini, G. B. 833. 964. 966. 971.
Rubinstein, A. 78. 761. 779. 815. 829. 857. 869. 993. 1035. 1044. 1086. 1099. ff.
Ruczizka 802.
Rudolf, Erzherz. v. Oest. 785.
Rudorff, Ernst 1054.
Rüfer, Ph. B. 1059. 1061.
Rungenhagen, C. Fr. 854.
Rupf, s. Ruppich.
Ruppich 431.
Rust, W. 1073.

S

Sabillon, Robert von 274.
Sablières, de 525.
Sacchini, Gasparo 582. 586. 886. 956. 963.
Sachs, Hans 234.
Sacrati 482.
Sagittarius, s. Schütz, H.
Saint-Saëns, C. 761. 919. 939. 1082. 1087 f.
Sala, Nic. 948.
Saldoni, B. 1105.
Salieri, A. 589. 757. 802.
Salo, s. Gasparo.
Salomon 61 f. 68.
Salomon, Joh. P. 713.
Sammartini, G. B. 520. 593. 678. 724. 886. 971.
Sand, G. 876 f.
Santa Stella 488.
Sarasate, P. de 1105 f.
Saratelli, Giuseppe 489.
Sarti, Giuseppe 519. 588. 591. 757. 943.
Sax, Adolph 834.
Scacchi, M. 553.
Scandellus, Antonius 433. 435.
Scaria, Em. 1029.
Scarlatti, Alessandro 500. 502 ff.
Scarlatti, Domenico 506. 507. 513. 519. 660. 723.
Schäffer, Jul. 1048. 1059. 1062.
Scharwenka, Phil. 1059. 1061. 1104.
Scharwenka, Xav. 1059. 1061.
Schaul, Baptist 594.
Scheibe, J. A. 724.
Scheidemann, Heinrich 332. 499. 553.
Scheidler 549.
Scheidler, Dorette 818.
Schein, Joh. Herm. 559. 565. 1046.
Scheidt, Samuel 332. 552. 565.
Schelble, Nepom. 879. 1050.
Schenk, J. 757.
Schernberk, Theod. 390.
Schicht, J. G. 604. 1046.
Schikaneder, E. J. 742.
Schild, Melchior 332.
Schindler, Ant. 549. 774. 782. 1033.
Schletterer, H. M. 1071. 1075.
Schlottermann, L. 1059. 1062.
Schmeling, Elisabeth 600. 601.
Schmid, Ant. 1075.
Schmidt, Gust. 835.
Schmitt, Al. 1049.
Schneider, Fr. 865. 878. 1048.
Schneider, Joh. 1066.
Schnorr v. Carolsfeld 1026. 1029.
Scholz, Bernh. 857. 858. 1059. 1066.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 832. 852. 919. 966. 1029.
Schröder, Christ. G. 519. 613 f.
Schröter, Corona 600.
Schubert, Frz. 779. 793. 802 ff. 835. 846. 869. 872. 887. 976. 983. 985. 991—993.
Schuch, Ernst 1110.
Schuch-Proska, Cl. 1110.
Schütz, Heinrich 447. 482. 499. 559. 565 ff. 605. 619. 643. 1046.
Schulhoff, Jul. 877. 1103.
Schultz, Jakob 332. 353.
Schulz, J. A. P. 800.
Schumann, Clara 842. 862. 865 ff. 1052.
Schumann, Rob. 628. 761. 779. 815. 835 - 884. 887. 945. 976. 983. 984. 986. 987. 990—992. 993. 994. 996. 1003. 1020. 1024. 1034. 1038. 1043. 1044. 1046—1048. 1082. 1084.
Schunke, L. 865.
Schuster, Joseph 603.
Selnecker, Nikolaus 434.
Schwartzendorff, s. Martini.
Scribe 931.
Seidler, Karol. 854. 855.
Sembrich, M. 1109 f.
Semper, G. 1027.
Senesino, s. Bernardi.
Senfel, Ludw. 383. 394. 399. 403. 404.
Senkrah, A. 1116.
Servais, Fr. 1097.
Setzkorn 549.
Seyffert, Paul 332.
Sforza, Galeazzo 339.
Sgambati, G. 1081.
Sibylla, Herz. v. Württemberg 547 f.
Sieber, F. 1110.
Sigismondi, G. 948.
Silbermann, Gottfr. 612.
Silcher, Friedr. 880. 882.
Smetana, Fr. 1104.
Smith, J. Chr. 674.
Smithson, Henr. 1005.
Sontag, Henriette 772. 796. 933. 854. 855.
Sophie Charlotte 588. 657.
Sophokles 135.
Sourdai, von 525.
Spangler 709.
Speier, Wilh. 881.
Spervogel 222.

Spieß, Hermine 1110.
Spitta, Ph. 1073.
Spohr, L. 761. 779. 800. 810—835. 868. 872. 878. 882. 910. 911. 976. 983. 984. 986. 991. 993. 996. 1020.
Spontini, G. L. P. 688. 700. 745. 796. 859. 886. 887. 890. 891. 894. 896 ff. 900. 901. 905. 909. 929. 940. 941. 943. 947 ff. 956. 962. 963. 971. 974. 1009. 1011. 1013.
Stade, Wilh. 1059. 1062.
Staden, Joh. Gottl. 606.
Stadler, Fr. Ant. 724.
Stainer, Gebr. 476.
Stamaty, C. M. 939.
Stamitz, J. K. 611.
Stamitz, K. 724.
Steffani, Agostino 583. 657. 660. 664.
Stephani 435.
Stich, W., s. Punto, G.
Stockhausen, Jul. 1110. 1112.
Stölzel, G. H. 834.
Strada, Anna Maria 589.
Stradella, Alessandro 504.
Stradivari, Ant. 477.
Straeten, E. v. d. 371. 1098 f.
Straube 549.
Strauß, Rich. 1059. 1067.
Strauß, J. 882.
Strozzi, Pietro 469. 522.
Suard 688.
Süßmayr, Frz. X. 756.
Sullivan, A. S. 1092. 1093.
Svendsen, Joh. 1095.
Swieten, G. van 767.
Syfert, Paul 553.
Sylvester II. 172. 194.
Swelinck, Jan Pieters 331 f. 552.
Swert, J. de 1097.

T

Tadolini 963.
Täglichsbeck, Thomas 835.
Tamburini, Ant. 832. 964. 966. 971.
Tannhäuser 214.
Tapherumnes 39.
Tapissier 298.
Tartini, Giuseppe 592. 885.
Taubert, Wilh. 1052.
Tausig, K. 1036.
Taust, Dor. s. D. Händel.
Taubert, W. 853.
Taverner, John 661.
Telemann, G. Phil. 597 f.
Tenaglia 506.
Teophrastus 142.
Terpander 24. 119.
Terpsichore 112.
Terradellas, D. 585.
Teschner 590.
Tesi, Vittoria 589. 660. 956.
Thais 147.
Thalberg, S. 1034. 1103.
Thaletas 121.
Thamyris 115.
Thayer, A. W. 1074. 1093.
Thespis 134.
Thibaut, A. Fr. J. 86.
Thibaut von Champagne 217.
Thomas, A. 927—929. 939. 1082. 1086.
Thuret 533.
Tichatschek, Joseph 833. 955. 1029.
Tieffenbrucker, Kaspar 476.
Tilesius, Hieron. 390.
Timäos 143.
Timotheus d. Ae. 138.
Timotheus 147.
Tinctor, Johann 324. 343. 503.
Tisias 123.
Todi, L. 588. 589.
Tomaczek, J. W. 1103.
Torelli, Giuseppe 478. 522.
Tosi, Francesco 589.
Tourette, Cécile 944.
Traetta, Tommaso 586.
Tritto 948.
Truhn, Hieron. 857. 881.
Tschaikowsky, P. 1101.
Tschirch, Wilh. 1059. 1062.
Tua, Teres. 1116.
Tuotilo 192.
Tyrtäus 119.

U

Ubaldus (Hucbald) 196. 204.
Ulrich, Hugo 761. 857. 1060.
Ulrich v. Lichtenstein 229.
Unger, Karol. 772.
Urban, H. 1059. 1061.

V

Vaccai, N. 969.
Vaet, Jakob 327. 354 f.
Valentini, G. 885.
Vaqueras 342.
Vecchi, Orazio 468.
Venturini, s. Mislivecek.
Veracini, Francesco 495.
Verdi, G. 829. 911. 933. 1079 f.
Verdonck, Cornelius 331.
Verdelot, Ph. 348. 351.
Verhulst, Jean 371. 1096.
Viadana, Lodovico 480.
Viardot-Garcia, Pauline 590. 833. 938. 966. 971.
Vidal, A. 1082. 1090.
Vierling, G. 858. 1053. 1059. 1064.
Vieuxtemps, H. 371. 1096.
Villoteau, G. 940.
Vincent, Alex. 1082. 1089.
Viola, Della 353.
Viotti, G. B. 885. 936. 937. 944. 971 f.
Virdung, Sebastian 516. 517.
Visconti, Catarina 589.
Vitali, Antonio 478. 495.
Vitali, Battista 477.
Vitruv 158.
Vitry, Philippe de 279.
Vittoria, T. L. da 510.
Vivaldi, Antonio 490.
Vivier 939.
Vogl, Heinr. 1029. 1112.
Vogl, Therese 1029.
Vogler (Abt) 794.
Vogt, Jean 1059. 1062.
Volkmann, Rob. 761. 779. 869. 1046 f.
Voltaire 533.
Vulpius 544.

W

Wagele, Antonie 594.
Wagenseil, G. Ch. 724.
Wagner, Alb. 1023.
Wagner, Cosima 1026.
Wagner, Dav. 1078.
Wagner, Joh. 966. 1029. 1052. 1108.
Wagner, Rich. 605. 612. 695. 700. 777. 798. 801. 817. 828. 869. 873. 883. 887. 919. 975. 987—989. 990—997. 999. 1002—1036. 1038. 1039. 1043. 1046. 1055. 1065. 1067. 1080. 1081. 1084. 1104.
Wallace, W. V. 1091. 1093.
Walter (Instrumentenmacher) 549.
Walter, G. 1112.
Walther, Joh. 394. 399. 413 f. 418. 423. 429 ff.
Walther, J. Ch. 724.
Walther v. d. Vogelweide 230.
Wasielewski, J. v. 863. 1074.
Weber, Aloysia 1110.
Weber, Bernh. Ans. 801.
Weber, Dionys 801.
Weber, Gottfr. 802.
Weber, K. M. v. 12. 87. 385. 603. 761. 790–810. 815. 835. 868. 872. 880. 882. 887. 907. 916. 951. 969. 976. 983. 985. 986. 990. 991. 993. 1013. 1020. 1021. 1023. 1047. 1084.
Weber, Max v. 1075.
Weigl, Joseph 604. 757.
Weinlig, Christ. Theod. 604. 1022.
Weiß, S. L. 549.
Weißensee 544.
Weitzmann, K. F. 1029.
Westphal, Rud. 1070. 1089.
Wieck, Clara, s. Schumann, Cl.
Wieck, Friedr. 865.
Wieniawski, H. 1117.
Wieprecht, W. F. 834.
Wilhelm von Poitiers 216.
Wilhelmj, A. 862. 1114 ff.
Willaert, Adr. 326—328. 335. 344 ff. 383. 445.
Wilt, Mar. 1108.
Winfried 184.
Winter, P. v. 603. 757.
Winterfeld, K. v. 1071.
Wittgenstein, Karol. v. 1035.
Wizlav, Fürst 228.
Wolfram von Eschenbach 229.
Wolzogen, H. v. 1029.
Wüerst, Rich. 1052.
Wüllner, Franz 542. 717. 1028. 1059. 1063.

X

Xenokrates 146.

Y

Ykaert, s. Hykaert, B.

Z

Zachau, F. W. 675.
Zachino 536.
Zarlino, G. 331. 446. 469. 515. 532.
Zeelandia, H. de 289.
Zelenka, Joh. Dism. 572 ff.
Zelter, Friedr. 800. 809 f. 854. 859. 880. 882.
Ziani, P. A. 482.
Zimmermann, J. G. 939. 940.
Zingarelli, A. 893. 894. 956. 963. 968. 969.
Zöllner, K. F. 880.
Zöllner, K. 1062.
Zumbusch 785.
Zumsteeg, J. R. 806.

Druckfehler-Verzeichniß.

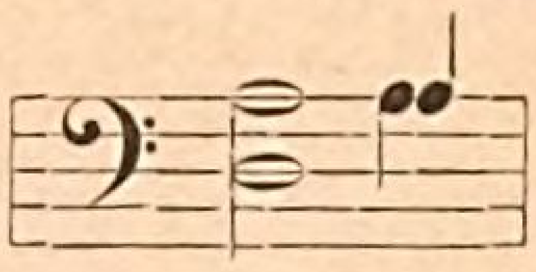
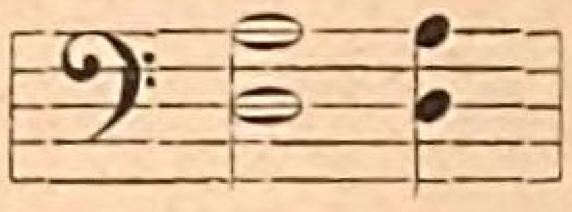
S. 78. Die drei ersten Zeilen der Anmerkung müssen lauten:

*) Auch A. Rubinstein's „Makkabäer" enthalten Manches, was an die Seltsamkeit und die, verminderten Akkorden entnommenen melodischen Fortschreitungen der beiden letzten Notenbeispiele erinnert; solche Fortschreitungen sind offenbar, wie auch ihr Vorkommen in der oben mitgetheilten

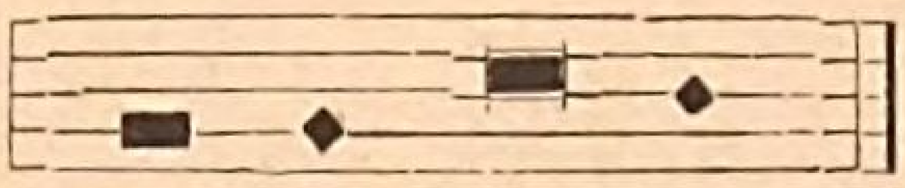
Seite 165, Zeile 8 von unten lies: „Sinne verstandene" statt „Sinne".
Seite 251, Zeile 13 von oben lies: „Fundamente" statt „Fundameute".
Seite 252 und 254 (Ueberschrift) lies: „Vierter Abschnitt" statt „Viertes Buch".
Seite 255 (Ueberschrift) lies: „Dufay" statt „Duffay"; desgl. in der Ueberschrift des 9. Capitels auf derselben Seite.
Seite 302, Zeile 8 von oben lies: „mathematisch-physikalischen" statt „mathematisch-pyysikalische".
Seite 302, Zeile 12 von oben lies: „die, zu ihrer Zeit," statt „die zu ihrer Zeit".
Seite 321, Zeile 14 von unten lies: „Salzungen im Meiningschen" statt „Meiningen".
Seite 365, Zeile 8 von unten lies: „die, sonst" statt „die sonst".
Seite 370, Zeile 5 der Anmerkung lies: „Meisters" statt „Miesters".
Seite 373, Zeile 19 von oben lies: „Kunstanschauung" statt „Weltanschauung".
Seite 373, Zeile 10 und 11 von unten lies: „von Ton", statt „von auf Ton".
Seite 373, Zeile 9 von unten lies: „auf das Uebersinnliche" statt „das Uebersinnliche".
Seite 375, Zeile 5 von unten lies: „welchem" statt „welchen".
Seite 376, Zeile 7 von oben lies: „Contact" statt „Contact".
Seite 396, Zeile 4 von unten (im Text) lies: „auch nur auf" statt „auch auf".
Seite 405, Zeile 5 von oben lies: „Heinrici" statt „Henrici".
Seite 406, Zeile 6 von oben lies: „Jahre", statt „Jarhe".
Seite 409, Zeile 1 von unten lies: „und" statt „un".
Seite 413, Zeile 10 von oben lies: „hier Johann Walther" statt „hier wieder Johann Walther".
Seite 494, Zeile 11 bis 12 von oben muß „der genannten Metropolitankirche" in Klammern stehen.
Seite 494, Zeile 15 von unten lies: „so allein erklärt sich" statt „und so erklärt sich".
Seite 505, Zeile 11 von unten lies: „imponirender" statt „glänzender".
Seite 544, Zeile 16 von unten lies: „Lassus," statt „Lassus".
Seite 556, Zeile 20 von unten lies: „einer" statt „seiner".
Seite 575, Zeile 5 von unten lies: „Engführungen" statt „Einführungen".
Seite 577, Zeile 17 von oben muß „noch lange nach ihm" zwischen Kommas stehen.
Seite 581, Zeile 21 von unten lies: „jenen", statt „diesen".
Seite 689, Zeile 9 von unten lies: „ein" statt „der".
Seite 706, Zeile 23 von unten lies nach: „ihm" kein Komma".
Seite 720, Zeile 3 und 4 von unten müssen vor „zusammengehalten" und nach „Militär-Sinfonie" Kommas stehen.
Seite 741, Zeile 9 von unten lies: „die sieghafte Empfindung" statt „die Empfindung".
Seite 743, Zeile 15 von unten muß „Falstaff" als gesperrt gedruckt gelesen werden.
Seite 759, Zeile 28 von oben blieb nach dem Worte „letztere", dem Komma folgen muß, der Nachsatz aus: „indem ihr rastlos vorwärts strebender und das Schwerste überwindender Geist ihren Körper vorzeitig aufrieb".
Seite 760, Zeile 6 von oben lies: „höchsten" statt „letzten".
Seite 760, Zeile 7 von oben lies: „der „letzteren" statt „dieser".
Seite 767, Zeile 2 von unten lies: „die, so lange er lebte," ferner auf Zeile 1 von unten muß „die" wegbleiben.
Seite 777, Zeile 22 von oben lies: „einer" statt „iner".
In der ersten Zeile der Unterschrift des Vollbildes von Gluck lies: „touchants" statt „touchanta".
Seite 804, Zeile 2 von unten lies: „facsimilirten beiden ersten Seiten" statt „facsimilirte erste Seite".
Seite 805, Zeile 1 von oben lies: „diesen von uns autographirten Seiten" statt „der von uns autographirten Seite".
Seite 808, Zeile 11 von oben lies: „von Kriehuber" statt „von Kniehuber".
Seite 811, Zeile 7 von oben lies: „durch Ausschnitte" statt „in Ausschnitten".
Seite 811, Zeile 9 von oben lies: „welche letzteren man darum" statt „die man darum".
Seite 817, Zeile 5 von oben lies: „und wie Richard Wagner" statt „und Richard Wagner".
Seite 818, Zeile 21 von oben lies: „ensuite, former" statt „ensuite, pour former".
Seite 828, Zeile 16 von unten lies: „Trinkterzett zweier Führer" statt „Trinkquartett der drei Führer".
Seite 889, Zeile 18 und 19 von oben müssen die Worte „Seele" und „Kern" als gesperrt gedruckt gelesen werden.
Seite 892, Zeile 21 von oben lies: „nur d a s" statt „n u r das".
Seite 894, Zeile 23 von oben lies: „Zingarelli und Berton fils verschwenderisch" statt „Zingarelli, Berton fils und père verschwenderisch" („und père" fällt also fort).
Seite 913, Zeile 11 des Textes von unten lies: „Bélisaire" (1796) statt „Bélisaire" (1795)".
Seite 922, Zeile 14 von oben lies: „Jeannot et Colin" statt „Colin et Jeannot".
Seite 956, Zeile 21 von unten lies nach dem letzten Worte „Schule" ein Komma.
Seite 961, Zeile 7 von unten lies: „Er folgte deßhalb im November 1823" statt „Er folgte deßhalb 1824".
Seite 962, Zeile 14 von unten lies: „mit fast gleicher Lauheit" statt „mit noch ausgesprochenerer Lauheit".

Druckfehler-Verzeichniß der Notenbeispiele.

Seite 179, letzte Hälfte des 9. Taktes im Baß

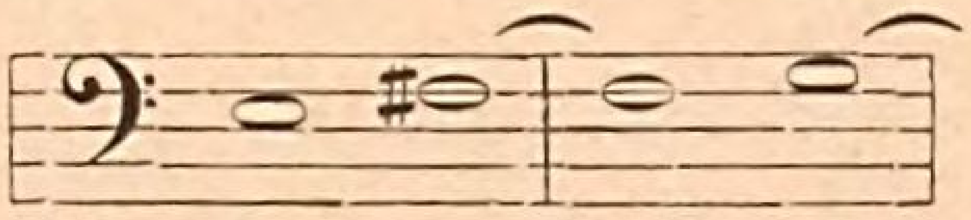
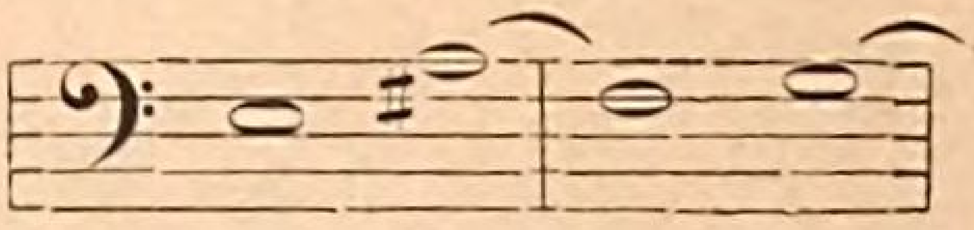
lies:  statt: 

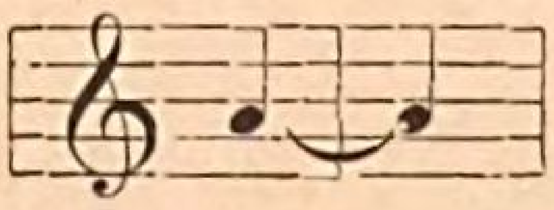
Seite 208, Notenbeispiel Nr. 140, müssen die vier letzten Noten der die dritte Zeile eröffnenden Dufay'schen Notirung heißen:

 statt:

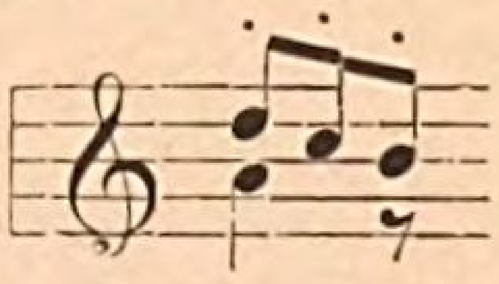
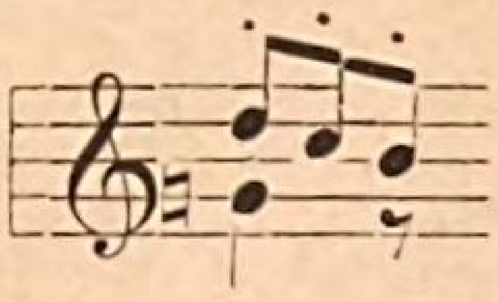
Seite 319 ist die, über der ersten Hälfte des 6. Taktes in allen 4 Stimmen stehende Bezeichnung ▪▪▪▪ wegzustreichen.

Seite 364, im ersten Baß des 7. und 8. Taktes

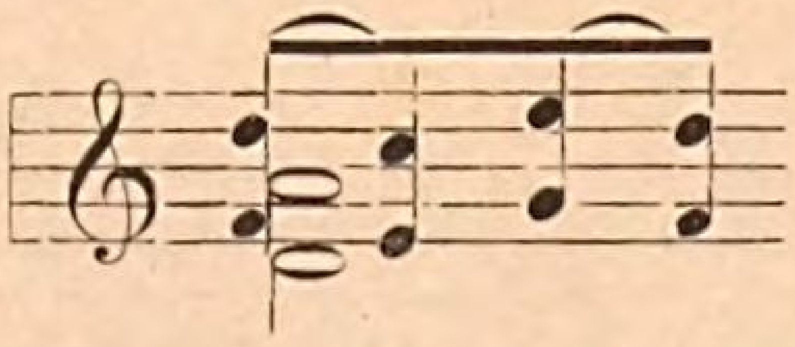
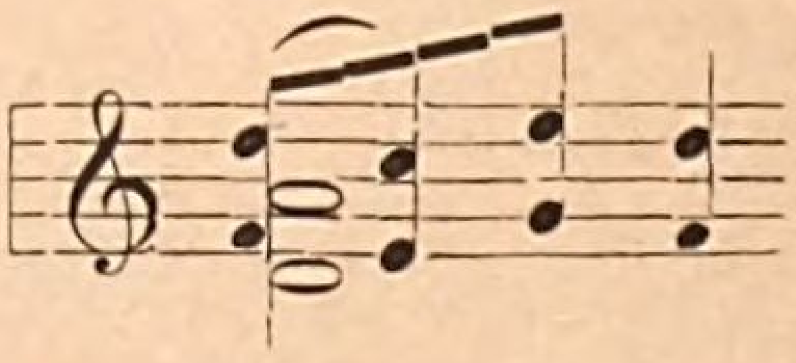
lies:  statt: 

Seite 512 ist das  des Altes im 3. und 4. Takt, wie vorstehend mit einem Bindebogen zu versehen.

Seite 718, Nr. 10, Anfang des 4. Taktes

lies:  statt: 

Seite 718, Nr. 13, letzter Takt

lies:  statt: 

Der Verfasser bemerkt noch zu der im 21. Capitel zwischen Seite 664 und 665 gebrachten Notenbeilage, bestehend in Bach's Cdur-Präludium aus dem 1. Theile des „wohltemporirten Claviers", daß das betreffende autographirte Manuscript nicht, wie dasjenige der schon früher gebrachten Clavierfantasie in C moll oder wie die Unterschrift des Bittgesuchs an den sächsischen Kurfürsten vom 27. Juli 1733, die Handschrift Seb. Bachs ist, sondern sehr wahrscheinlich diejenige seiner jungen zweiten Frau „Anna Magdalena Bachin", für die das „Clavierbüchlein" ja vom Gatten bestimmt worden war. Der Altmeister dürfte freilich darüber, daß seine ehemalige Schülerin Takt 16 bis 20 in dem Präludium bei dessen Abschrift ganz ausgelassen, bedenklich den Kopf geschüttelt haben. — Oder sollte hier eine jener früheren Lesarten vorliegen, wie wir deren von einigen andern Stücken des wohltemporirten Claviers besitzen? — In der unorganischen Gestalt, in der sie in dem von uns gebrachten Auszug aus dem „Clavierbüchlein" erscheint, vermögen wir freilich an eine solche nicht zu glauben.

H. HEINRICH
Buchbinderei
Rottenburg/L.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Naumann, Emil,

Illustrirte Musikgeschichte Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfä
ngen bis auf die Gegenwart

Bd.: 2

1886

Mus.th. 2415 z-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657562-0